

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/145553>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-07 and may be subject to change.

De esthetica van P.J.H. Cuypers,  
J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers

# ARBEID & BEZIELING

---

Bernadette van Hellenberg Hubar





## Arbeid en Bezieling

## NIJMEEGSE KUNSTHISTORISCHE STUDIES

DEEL I HERSTEL IN NIEUWE LUISTER

DEEL II R.N. ROLAND HOLST – ARBEID EN SCHOONHEID  
VEREEND

DEEL III ARBEID EN BEZIELING

De Stichting NIJMEEGSE KUNSTHISTORISCHE STUDIES heeft als doel het uitgeven of doen uitgeven van proefschriften en andere publicaties, resulterend uit onderzoek verricht door, dan wel in samenwerking met de Vakgroep Kunstgeschiedenis van de Katholieke Universiteit Nijmegen. De stichting werd opgericht in 1993 en staat onder bestuur van prof. dr A.M. Koldewij, dr D. Nicolaisen en dr A.R. de Klerck

Stichting NIJMEEGSE KUNSTHISTORISCHE STUDIES  
Kunst Historisch Instituut Katholieke Universiteit  
Nijmegen  
Postbus 9103  
6500 HD Nijmegen

ISBN 90 5710 005 3

© 1997 Bernadette C. M. van Hellenberg Hubar

uitgeverij KU Nijmegen  
Postbus 9102  
6500 HC Nijmegen  
(024) 361 20 73

Deze uitgave werd mogelijk gemaakt dankzij:

Aannemingbedrijf J. Kneppers te Amsterdam  
Stichting Vobis te 's-Gravenhage  
Stichting Hustinx te Maastricht  
Stichting Ad rem monumentorum te Ohé en Laak  
Stichting RURA te Roermond  
Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds te 's-Gravenhage  
J.E. Jurriaanse Stichting te Rotterdam  
Stichting Mr Dr J.C. Overvoorde in het belang der Monumentenzorg te Zeist  
M.A.O.C. Gravin van Bylandtstichting te 's-Gravenhage  
Mr. Paul de Gruyter Stichting te Bergeyk  
Stichting Frans Duboisfonds te Amsterdam  
Het Nuyensfonds te Nijmegen  
Radboudstichting Wetenschappelijk Onderwijsfonds te Vught  
Stichting Publicaties van het Cuypersgenootschap te Alphen aan den Rijn  
De heer en mevrouw van Hellenberg Hubar-Vogels te Tilburg  
A.C.P.M. barones van Hövell tot Westerflier-van Turnhout te Ohé en Laak

Aannemingbedrijf

**J. KNEPPERS**

Zandwegpad 49  
1019 AB Amsterdam  
020 - 664 12 06

reclame  
onderhoud  
verhuur  
schiedermateriaal  
nieuwsbrieven

uitgeverij  
kunsthistorisch  
instituut



# Arbeid en Bezieling

De esthetica van P.J.H. Cuypers,  
J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers,  
en de voorgevel van het Rijksmuseum

BERNADETTE C.M. VAN HELLENBERG HUBAR

NIJMEGEN UNIVERSITY PRESS

Het Rijksmuseum te Amsterdam  
Foto: RDMZ Zeist



De Teekenschool te Roermond  
Foto: GAR





Aan Ruud, Mimi, Herman, Bertine en Wolthera  
voor liefde, humor en geduld

*Wij zien de landen die eens Heden waren  
nu het Verleden onder ons gestrekt,  
niet langer door toevalligheên verdekt  
hun groote' lijne opkomen en zich klaren;  
wij leze' een zin in onze levensblaren,  
dien wij, ze schrijvend, niet hadden ontdekt.*

Henriëtte Roland Holst-van der Schalk,  
Droom en Daad, uit:  
De vrouw in het woud, Rotterdam 1912

# INHOUD

Ten geleide	11	2.1 Het 'docu-drama' <i>De Organist van den Dom</i>	65
I EEN 'POGING IN DE KUNST'		2.2 Muziek als meest onstoffelijke van alle kunsten	67
Inleiding en verantwoording	13	2.3 De vertaling van Thijms kunsttheorie in <i>De Organist van den Dom</i>	70
I.1 Probleemstelling en structuur	15	2.4 De 'verblindings' van Janes in zijn visioen	73
I.2 Verantwoording	18	2.5 Van faustische hoogmoed tot gesublimeerde weemoed	76
I.3 Iconografie en iconologie: kanttekeningen?	22		
II 'ORDE EN BEWEGING'		3 <i>Van Waarheid naar Schoonheid. Pragmatisme en idealisme in het kunstbeleid van V.E.L. de Stuers</i>	79
Inleiding			
Het driemanschap Cuypers, Thijm en De Stuers	35	C Victor E.L. de Stuers (1843-1916)	
		Biografische schets	79
1 <i>Van 'universele meester' tot Magister operum. De ontwikkelingen in de academiejaren van P.J.H. Cuypers</i>	37	3.1 De integratie van het verleden in het leven van alledag	82
A Pierre J.H. Cuypers (1827-1921)		3.2 "Te leeren teekenen zoo als men ziet" Het teken- en ambachtsonderwijs	83
Biografische schets	37	3.3 "Een echt romantiese illusie" De museumideologie van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst	89
1.1 De entree van de <i>Magister operum</i>	42	3.4 Evaluatie: de maakbaarheid van het verleden	96
1.2 Het bouwkundeonderwijs te Antwerpen	44		
1.3 Stijl als <i>decorum</i> : het conflict met Ferdinand Berckmans	50	III 'HARMONIE EN VERSCHIEDENHEID'	
1.4 Kunstnijverheid, sculptuur en - monumentale - schilderkunst	54	De Roermondse Teeken- en Ambachtsschool (1902-1908) met de tegeltableaus van Bezieling en Arbeid	101
1.5 Evaluatie: van 'universele meester' tot <i>Magister operum</i>	56	Inleiding	
		De relatie Roermond-Amsterdam	103
2 <i>De Organist van den Dom. Het 'corps imaginaire d'esthétique' van J.A. Alberdingk Thijm</i>	61	4 <i>Een 'geheel nieuwe kunsttempel' De boodschap van een Gesamtkunstwerk</i>	105
B Joseph A. Alberdingk Thijm (1820-1889)			
Biografische schets	61		

D	Rationeel, schilderachtig en karakteristiek Samenvatting vooraf 105	5.1	Ontstaansgeschiedenis: van <i>Muzeüm 'Koning Willem I'</i> naar Rijksmuseum 154
4.1	De positie binnen de organisatie van 's Rijks teken- en ambachtsonderwijs 106	5.1.1	De prijsvragen van 1863 en 1874 154
4.2	Op zoek naar de architect: een <i>Gesamtkunstwerk</i> van Jacob van Lokhorst, Nicolaas van der Schuit en Henri Luyten onder leiding van Cuypers 108	5.1.2	De inzendingen van Cuypers in 1863 en 1874 161
4.3	<i>"Een architectonisch harmonisch geheel"</i> De Roermondse scholen als architectonisch en stedenbouwkundig ensemble 112	5.2	Beschrijvende analyse van het complex en de voorgevel 168
4.4	Architectuur als betekenisdrager Iconografische en iconologische aspecten van het Roermondse complex 120	5.3	De ontwikkeling van het sculptuurprogramma van de hoofdgevel 176
4.4.1	De titel van 'tempel' in zijn historische context 120	5.3.1	De wortels van de formule van Arbeid en Bezieling: de 'Oudhollandsche' nadruk 179
4.5	De tegeltableaus van Bezieling en Arbeid 125	5.3.2	Het verloop van schets tot frontispies en hoofdgevel: de geest van J.J. Winckelmann 184
4.5.1	Bezieling-Maria-Conceptie 126	6	<i>Het beeld Arbeid</i> <i>Van ambachtsman tot bemiddelaar van het artistieke concept</i> 195
4.5.2	Parallel: Verlichting-Stedemaagd-Architectura in het Haags Gemeentemuseum van H.P. Berlage en H.E. van Gelder 132	F	Nulla dies sine linea Samenvatting vooraf 195
4.5.3	Arbeid-Ambachtsman-Gilden 136	6.1	Arbeid-Lucas-Appelles: patroon van de schilderkunst 200
IV	'EENHEID EN VEELHEID' Arbeid en Bezieling als leidmotief in het programma van het frontispies van het Rijksmuseum (1876-1885) 147	6.2	Arbeid-Tekenkunst: <i>"Teekenen is spreken en schrijven tegelijk"</i> 206
	Inleiding Het Rijksmuseum als cultuurhistorisch 'boek der leken' 149	6.3	Arbeid-Tekenkunst: de bemiddelaar van de Idee 212
5	<i>Naar een nieuw Rijksmuseum</i> <i>De totstandkoming van het museumcomplex in architectuur en uitmonstering</i> 153	6.3.1	Concept en vorm bij Vasari, Van Mander en Cuypers 212
E	Het retorische appèl Samenvatting vooraf 153	6.3.2	<i>Idea</i> : de sleutel tot het creatieve concept 214
		6.3.3	Parallel: De <i>Concordia</i> in het reliëf De Teekenen- en Schilderkunst 222
		6.4	Evaluatie: van ambachtsman tot kunstenaar en denker 227
		7	<i>Het beeld Bezieling</i> <i>De dichterlijke vervoering en het visioen van de hemelse Stad</i> 229
		G	In den beginne was het Woord Samenvatting vooraf 229



- 7.1 Bezieling-Johannes-klassieke *Magister operum* als patroon van de architectuur 234
- 7.2 Bezieling-Melancholie: denker en kunstenaar 239
- 7.2.1 De typologische herkomst 239
- 7.2.2 Melencolia-Saturnus: de Typus Geometrie 246
- 7.2.3 Bezieling: de neoplatoonse *furor* en de engel 256
- 7.3 Evaluatie: de creatieve weemoed en het scheppende beginsel 262
- 8 *De voorgevel als titelblad van het boek der leken*  
*De concordantie tussen klassieke, christelijk-middeleeuwse en 'Oudhollandsche' motieven in het sculptuurprogramma* 265
- H De entree naar de tempel  
Samenvatting vooraf 265
- 8.1 Het Griekse patroon in het christelijk-middeleeuwse kunstsysteem 269
- 8.2 De emulatie met het Parthenon 275
- 8.3 De emulatie met het Stadhuis op de Dam 283
- 8.4 Evaluatie: het titelblad als *summa* 290
- 9 *Het reliëf De Teeken- en Schilderkunst en het tableau Schoon, Waar en Goed*  
*De 'Harmonieën' tussen de Drie Gratiën, de Geminae Veneres en Maria* 291
- I De onzienlijke schoonheid betrapt  
Samenvatting vooraf 291
- 9.1 Het tableau Schoon, Waar en Goed 296
- 9.1.1 De inbreng van Thijm en Broere 296
- 9.1.2 De 'Oudhollandsche' gietvorm 300
- 9.1.3 De Drie Gratiën en de *Geminae Veneres* 302
- 9.2 Het reliëf De Teeken- en Schilderkunst 310
- 9.2.1 Meester Lucas (Apelles) schildert Venus Urania 310
- 9.2.2 De Cicerone en de Geometrie: inventie, techniek en studie 316
- 9.2.3 De concordantie van Venus Urania met Maria en *Altera Heva* 318
- 9.3 Evaluatie: *De Venus-Expeditie* 322
- 10 *Het reliëf De Bouw- en Beeldhouwkunst*  
*De Griekse "meester van het werk" en Cuypers' proportiesysteem* 325
- J In het spoor van de demiurg  
Samenvatting vooraf 325
- 10.1 Een middeleeuws thema in Griekse vormen 329
- 10.2 Cirkel, vierkant en driehoek 331
- 10.3 De traditie van Pythagoras en Vitruvius 340
- 10.4 Evaluatie: Stad Gods-Maria-Museum 346
- 11 *Het beeld Victorie*  
*De verbeelding en het perpetuum mobile in de symboliek van het frontispies* 349
- K De gevleugelde dochter des hemels  
Samenvatting vooraf 349
- 11.1 Het frontispies als beeld van Thijms "*heerlijk prisma*" 354
- 11.2 Kanttekening: vrij scheppend individueel 'genie' of 'romantische' hoogmoed? 363
- 11.3 Thijms aforisme van Vosmaer en het gereduceerde prisma 366
- 11.4 Allegorische lijnen: "*de drie stralen van het heerlijk prisma*" 371
- 11.4.1 Arbeid-Muzen-kariatide  
Schilderkunst  
Bezieling-Cuypers-kariatide Nationale Kunst 371

11.4.2	Arbeid-Liefde-Geschiedenis-Apelles-Bouw- en Beeldhouwkunst tegenover Bezieling-Liefde-Kunst- <i>Magister operum</i> -Schilder- en Graveerkunst 373	VI	BIJLAGEN 399
11.4.3	Arbeid-Muzen-Van der Helst-Muzentempel Bezieling-Cuypers-Rembrandt-Schoonheidsideaal 374	13	Caelestis urbs Jerusalem 401
11.4.4	Het visblaasmotief: Victorie-Bezieling-Liefde-Arbeid en de tweedeling van de gevel 377	14	De aforismen van Thijm 403
11.5	Evaluatie: " <i>Daar schoten drie stralen door-een</i> " 379	15	Enkele 'Zuidnederlandse' kunstenaars Het fond voor de transformatie van de 'universele meester' naar de <i>Magister operum</i> : M. Kessels, L. Royer, Th. Schaepkens, F.H. Linssen en J.H. Leeuw 405
V	EPILOOG In retrospectief en in perspectief 381	15.1	Matthias Kessels (1784-1836) 407
12	Het adagium van de traditie Slot 383	15.2	Louis Royer (1793-1868) 415
12.1	Van 'Natura, Ars, Exercitatio' naar 'Arbeid en Bezieling' 383	15.3	Théodore Schaepkens (1810-1883) 419
12.2	Van 'Arbeid en Bezieling' naar 'Verleden, Heden en Toekomst' 388	15.4	F. Henri Linssen (1805-1896) 425
		15.5	Jean Henri Leeuw (1819-1909) 433
		16	Geraadpleegde bronnen 445
		17	Literatuur 447
		18	Labour and Inspiration (Engelse samenvatting) 473
		19	Curriculum vitae 477
		20	Register 479

Toen de kunsttheoreticus J.A. Alberdingk Thijm in 1858 zijn belangrijkste werk *De Heilige Linie* uitgaf, leidde hij het in met de veelzeggende woorden: *"Ik heb de namen van Sulpiz Boisserée, Augustin Welby Pugin, en Jean-Baptiste Adolphe Lassus in het frontaal van dit opstel geschreven"*. Thijms sporen drukkend heb ik eveneens de namen van al diegenen die mij wetenschappelijk, financieel of met hun vriendschap hebben bijgestaan aan de entree van dit werk geplaatst.

De opmerkelijke gelijkstelling tussen de begrippen boek en gebouw, die toch wel een van de meest pregnante aanwijzingen vormt voor de mijns inziens vandaag de dag onderschatte retorica van de architectuur, komt ook in de onderhavige studie tot uiting. Terwijl in engere zin dit boek wordt gedomineerd door het duo Arbeid en Bezieling als sleutels tot het programma van het frontispies van het Rijksmuseum, wordt dat laatste begrip hier tevens als 'titelblad' gehanteerd. De gevel biedt immers een eerste kennismaking met de inhoud van het museum als 'boek der leken', oftewel met zijn rijk geschakeerde betekenis als nationale instelling voor de expositie en conservering van kunstschaten. De sculptuur van het 'titelblad' van deze kunsttempel ontsluit dan ook meer dan enkel zijn nominale inhoud en toont in zijn programmatische weelde de esthetica van de *auctores intellectuales* van het instituut, Pierre Cuypers, Joseph Alberdingk Thijm en Victor de Stuers. Het is hun brede en coherente visie op het artistieke scheppingsproces in tekens en begrippen, die spreekt uit zowel het Amsterdamse Rijksmuseum als de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool. Arbeid en Bezieling tonen als *"voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken"* hiervan de verkorte weergave.

Deze studie vormt al bij al de vrucht van ruim tien jaar werk, te rekenen vanaf mijn eerste publicatie over het Rijksmuseum in 1983. Doordat voor mij in beginsel geen tijdslimiet van belang was,

heb ik het aangedurfd om met een enerverend kwartet van vier kinderen, het drukbezette secretariaat van het Cuypersgenootschap en de ze-nuwslopende activiteiten om nog iets van het Limburgse landschap van aantasting te vrijwaren, deze uitdaging aan te nemen. Dat hieruit eerder een bevruchtende kruisbestuiving dan een woestenij aan doorgeschooten kruiden is ontstaan, is vooral te danken aan mijn echtgenoot en paranimf, Ruud van Hövell, met wie ik een groot deel van de geschetste activiteiten in symbiose verricht, terwijl hij tevens de onvermoeibare klagmuur bleek bij wie ik op tegenvallende momenten mijn frustraties kon spuien. Daarnaast mocht ik mij gelukkig prijzen met het besef dat ik onder mij steeds een vangnet wist van vakgenoten, vrienden en familie, waardoor menige salto-mortale in vertrouwen werd aangegaan. In het bijzonder gaat mijn waardering uit naar Jos Koldewey, voorzitter van de manuscriptcommissie en van de Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies, die mij met de nodige creativiteit en volharding bijstond om de universitaire formaliteiten en de soms stormachtige promotiepraktijk met elkaar te verzoenen. Speciale vermelding verdient daarnaast Caroline van Eck, die als lid van de manuscriptcommissie mij in een cruciale fase van het werken aan de proefschrifteditie belangrijke aanwijzingen aan de hand heeft gedaan. Ook de overige leden van de manuscriptcommissie, Kees Fens en Henk van Os, hebben mij verplicht door hun inzet. Wies van Leeuwen, wiens promotieonderzoek tot de plechtigheid toe op stimulerende wijze gelijke tred met het mijne hield, en mijn andere paranimf Jenny Bierenbroodspot-Rudolph, met wie ik in het kader van de doelstellingen van het Cuypersgenootschap ruim tien jaar lang de inspirerende synergie van wetenschap en actievoeren heb nagestreefd, ben ik zeer erkentelijk voor hun vriendschap en steun. Samen met Jos Koldewey zorgde Jenny Bierenbroodspot ervoor dat ook de laatste correcties van het manuscript voor de handelseditie tot een goed einde werden



gebracht Hun werk aan de productie van dit boek is van onschatbare waarde geweest, te vergelijken met een sisyfusarbeid waarbij de voor u liggende steen ten lange leste op de top van de berg is blijven liggen Tenslotte is mijn laatste dankbetuiging gericht aan degene die het eerst het perspectief van een dissertatie zag in mijn verspreide, maar samenhangende studies over negentiende-eeuwse kunst mijn promotor Kees Peeters, wiens eruditie, nauwgezetheid en gevoel voor dichtelijke nuances tot een vruchtbare wisselwerking leidden

Ten geleide is een kort woord op zijn plaats over wat ik gehoopt heb te bereiken Meer inzicht in wat destijds aan opvattingen leefde, bewondering ook voor de creativiteit en de grote kennis en inzet van de drie hoofdpersonen Maar tevens bewoog mij het verlangen om de lezers aan de hand mee te nemen in een onbetreden doolhof van beelden en begrippen, symbolen en magische tekens, en hen daar al vertellend en verklarend doorheen te leiden Om de toegankelijkheid van dit doolhof te vergroten zijn de eerste drie hoofdstukken over de *dramatis personae* voorzien van een opmaat in de vorm van een biografische schets De overige hoofdstukken worden ingeleid door een samenvatting vooraf, die deels in vogelvlucht wordt gepresenteerd, deels als tableau de la troupe van de voornaamste symbolische figuren, thema's en patronen Hierdoor kan men in kort bestek kennis nemen van de hoofdlijnen van het onderzoek Om de mogelijke associaties en filiaties per beeld of reliëf aanschouwelijk voor te stellen is verder een aantal schema's afgedrukt Terwille van de ontsluiting is tenslotte een uitvoerig register opgenomen, waarin behalve plaats- en eigennamen alle gehanteerde iconografische en kunsttheoretische termen en begrippen terug te vinden zijn

Ik wil ter zake van dit onderzoek volmondig erkennen dat het door mij geleverde betoog een 'denkbaar' verhaal is niet het enige of ware, maar een interpretatie waar men zijn scepsis bij kan hebben of juist zijn enthousiasme Bij mij was

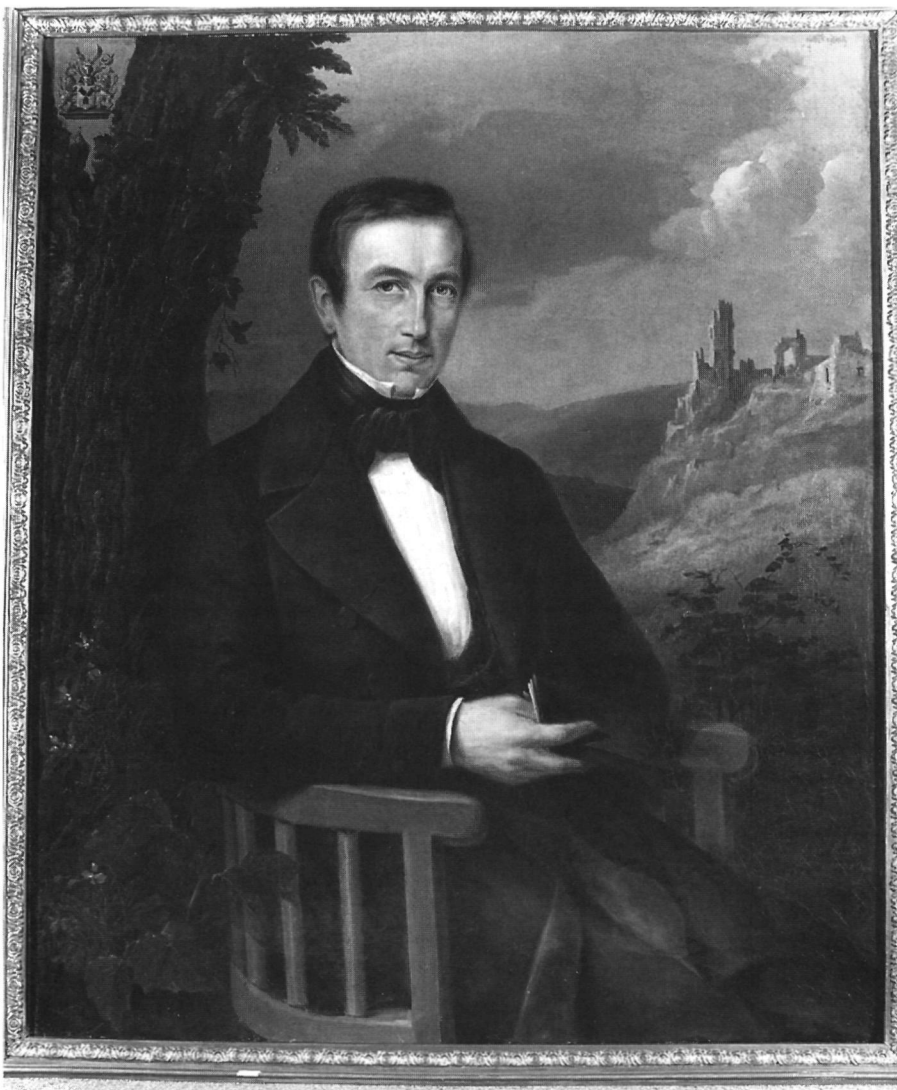
het engagement met het onderwerp zeker zo belangrijk als de distantie zonder uitgesproken persoonlijke affiniteit met de kunst die centraal staat heeft naar mijn mening de verwoording van wetenschappelijke reflecties weinig zin Dit laatste was zeker niet eenvoudig door het hoge abstractieniveau van het onderwerp, waardoor de analyse van de verschillende programmatische onderdelen veelal in een subtiel tekstverklaren overging Door de dominante rol van Thijm en de neiging van het driemanschap om vanuit het katholieke integralisme allerlei vormen van symboliek via 'elastische' constructies met elkaar te verbinden, oogt het resultaat van de vergelijking van teksten en beelden niet zelden als een ingenieus, maar fragiel kaartenhuis Bij nader inzien blijkt echter het gebint te bestaan uit een hecht programma dat, rijk, labyrinthisch en complex, de hoge drempel van dit boek dicteert

In dat licht bezien was het een aangename ervaring, dat de maatschappelijke relevantie van het onderzoek zich het afgelopen anderhalf jaar al heeft kunnen bewijzen De proefschrifteditie uit 1995 is gebruikt voor de tentoonstelling *De Lelijke Tijd* die verleden jaar in het Rijksmuseum gehouden werd, en leverde belangrijke achtergrondinformatie om de recente plannen van architect Hans Ruijsenaars te onderbouwen voor de herstructurering en het inwendige herstel van het Rijksmuseum Deze studie is bovendien benut voor de restauratie van en de bijbehorende publicatie – *In het teken van werk* – van George Linssen over de Teekenschool te Roermond, thans de zetel van de Limburgse Werkgeversvereniging Het tweeledige ideaal dat mij sedert mijn afstuderen voor ogen stond, te weten het ten nutte maken van wetenschappelijk onderzoek voor de praktijk van het cultuurbehoud, heeft dus zelfs met deze hoogst theoretische exercitie effect kunnen sorteren Ik kijk dan ook met voldoening terug op mijn 'poging in de kunst'

Bernadette van Hellenberg Hubar  
Ohé en Laak, Oudjaar 1996

# I EEN 'POGING IN DE KUNST'

INLEIDING EN VERANTWOORDING



3. M. Tinthoff, Portret van Ernest W.E.W. baron van Hövell tot Westerflier en Wezeveld, Kleef 1843. Olieverf op doek. Herkomst: particuliere collectie; foto Retera Roermond. Dit werk illustreert de functie van kunsthistorisch onderzoek voor de dialoog tussen kunst en beschouwer: het iconografische motief van de vinger tussen de bladzijden van het boek – ook toegepast in het eerste ontwerp van het beeld *Bezieling* van het Rijksmuseum – is ontleend aan de beschrijving van *Meditatione* of *Overdenkinge* uit de *Iconologia* van Cesare Ripa. In combinatie met de schilderachtige ruïne als vergankelijkheidssymbool en het sombere zwerk als kosmisch attribuut leidt dit motief tot de interpretatie van de geportretteerde als een romantische *homo melancholicus*.

## I.1 PROBLEEMSTELLING EN STRUCTUUR

Waar men zich bepaalde tot bloote navolging van den uiterlijken vorm, verrezen bouwwerken die door het telkens en telkens herhalen der zelfde vormen, zich aanstonds als voortbrengselen dier richting verraden en het gebrek aan eigen leven duidelijk uitspreken, waar men daarentegen door middel van *ernstige studie der ouderen* (arbeid, bvhh) trachtte hun geest in zich op te nemen en te ontwikkelen, om vervolgens, steunend op *de algemeene beginselen van het ware, het schoone en het goede, ook eigen ingeving en bezieling* te volgen, daar zag men werken ontstaan, die, al moge er, vooral in de eerste jaren der herleving, menige fout, menige onvolmaaktheid op kleven, van krachtig en veel belovend eigen leven getuigen <sup>1</sup> (Pierre Cuypers in 1906)

Ieder van ons kent wel een werk dat een bijzondere indruk op hem heeft gemaakt. Een studie die hij vanwege de boeiende inhoud, de gevolgde methodes en de uitwerking als potentiële richtlijn beschouwt voor de verdere benadering van het vak. Voor mij behoort daartoe zonder meer het proefschrift van Jan Emmens uit 1964 over de betekenis van het oeuvre van Rembrandt, geplaatst in de context van de kunstkritiek en de emblematiek van zijn tijd <sup>2</sup>. Toen ik dit werk als tweedejaars student kunstgeschiedenis leerde kennen, had ik sterk de indruk dat dit voor mij in ieder geval een manier vertegenwoordigde om als wetenschapper met kunst om te gaan. Hoewel in de loop van de jaren daar wel enige relativerende kanttekeningen tegenover zijn komen te staan, is mijn fascinatie voor dit boek nooit verminderd. Zeker heeft het een rol gespeeld bij de keuze van

het onderwerp van de onderhavige studie. Essentieel voor Emmens' werk is immers zijn geboeidheid door de verhouding tussen aanleg en leerbaarheid, en theorie en praktijk in de kunst. Of, zoals hijzelf in zeventiende-eeuwse termen parafraseerde, de verhouding tussen "*Natuur, onderwijzing en oefening*" <sup>3</sup>. Talent, studie en opleiding bepalen immers in grote mate de o zo moeilijke grijpbare artistieke kwaliteit van een kunstwerk, dat ten opzichte van de samenstellende componenten een duidelijke meerwaarde bezit. Emmens heeft geprobeerd om de nog altijd gangbare geexalteerde beoordeling van Rembrandts werk af te zetten tegen de zeventiende-eeuwse kunstkritiek, in de hoop een beter inzicht te verschaffen in de ontstaansvoorwaarden van dit oeuvre en zijn waarderingsgeschiedenis. Voor het enorme complex van de kunst- dan wel Rembrandt-beleving heeft hij een nieuw perspectief ontsloten. Hoe gedurfd bij zijn verschijnen ook, zijn boek kan hierdoor – terugblikkend – als een geslaagde 'poging in de kunst' gelden <sup>4</sup>.

Trait d'union met Emmens' studie vormden voor mij de grote tegeltableaus met de onderschriften "*Arbeid*" en "*Bezieling*" aan de hoofdevel van de voormalige Teeken- en Ambachtsschool te Roermond. Dit *Gesamtkunstwerk* kwam tot stand onder de supervisie van Pierre Cuypers in de periode 1902-1908. Een aantal jaren geleden publiceerde ik enkele artikelen over dit complex, toen bleek dat het omwille van een herbestemmingsproject totaal verminkt dreigde te worden <sup>5</sup>. Nu de Teekenschool weer schittert en het plan tot verbouwing van de Ambachtsschool tot appartementen ver gevorderd is, kan geconstateerd wor-

<sup>1</sup> Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vii (cursivering door mij, bvhh), dit naslagwerk verscheen in delen tussen 1906 en 1916, met dank aan dr. Wies van Leeuwen.

<sup>2</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*.

<sup>3</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 48, 49, 57, 64, 71, 75, 82-83, 93, 96, 112, 178-181, 243, zie ook Emmens, 'Bij een drieluik van Gerard Dou', pp. 125-136.

<sup>4</sup> Het begrip (een) 'poging in de kunst' is ontleend aan de Leidse bijzonder hoogleraar, literator en criticus Jakob Geel. Van den Berg, 'Jakob Geel – Gesprek op den Drachenfels', pp. 78, 85.

<sup>5</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 161 e.v., Hubar, 'Een miskend monument', pp. 205 e.v., Hubar, 'Van trots van de stad', pp. 73-78, zie hoofdstuk 4 'Kunsttempel'.

den dat de kunsthistorische waardestelling niet zonder uitwerking is gebleven. De voorstellingen van Arbeid en Bezieling intrigeerden me destijds in hoge mate, omdat ik vermoedde dat ze gezien de allegorische bouwprogramma's van Cuypers daar vast niet uitsluitend als vlakvulling waren bedacht. Peinzend hierover viel mij in dat een lange weg afgelegd moest zijn van "*Natuur, onderwijzing en oefening*" naar "*Arbeid en Bezieling*". Verdere verbanden merkte ik op dat moment niet op. Dat veranderde met het uitgebreide artikel van Jochen Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", zur Iconographie des Amsterdamer Reichsmuseums', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* van 1985, dat bij gelegenheid van het eeuwfeest van het Rijksmuseum verscheen.<sup>6</sup> Hierin wordt in het kort de betekenis aangeduid van de beelden van Arbeid en Bezieling in de gevel van Cuypers' opus magnum. De volledige implicaties van hun aanwezigheid aldaar lijken Becker te zijn ontgaan, hetgeen niet weg neemt dat zijn onderzoek een uiterst hecht fundament biedt om op door te bouwen.

De opzet van deze studie is om min of meer in navolging van Emmens inzicht te geven in de opvattingen over aanleg, leerbaarheid en de productie van kunst in de negentiende eeuw, zoals deze zijn ingebed in het begrippenpaar Arbeid en Bezieling. Dit tweevoudige motief kreeg zijn meest markante vormgeving in de hoofd façade van het Rijksmuseum. De interpretatie van de decoratie van de *Schauseite* van dit gebouw vormt dan ook het *pièce de résistance* van dit boek.

Zoals blijkt uit het motto bij deze paragraaf heeft Cuypers Arbeid en Bezieling, samen met de onvergankelijke trits schoon, waar en goed, zonder verloochening van het eigen talent als artistieke leidraad gehandhaafd tot aan het einde van zijn carrière. Het zal geen verbazing wekken dat zijn zwager, J.A. Alberdingk Thijm zo niet de ori-

ginator, dan toch de promotor van dit duo blijkt. Er steekt dan ook een schat aan kunsttheoretische wetenswaardigheden achter, die gezamenlijk een wonderlijke verzameling aan oude en nieuwe ideeën opleveren, opmerkelijk genoeg sterk getint door de zestiende en de zeventiende-eeuwse 'Oudhollandsche' kunsttheorie. Dankzij een even ingewikkelde als vruchtbare wisselwerking tussen Thijm, Victor de Stuers en Cuypers werd de theorie vertaald naar actuele beelden en beeldprogramma's. Het decoratieschema van het Rijksmuseum vormt ongetwijfeld het meest samenhangende en omvattende. Vandaaruit lijkt een aantal concepten en beelden zijn weg gevonden te hebben naar de sterk programmatisch bepaalde rijksbouwkunst. Ten aanzien van de begrippen Arbeid en Bezieling heeft dit vooral consequenties gehad voor het werk van de "*Rijksbouwkundige van de gebouwen van onderwijs*", Jacob van Lohorst, wiens bureau deel uitmaakte van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van De Stuers. Werkzaam in de schaduw van Cuypers en De Stuers heeft deze talentvolle architect zowel bij de Roermondse Teekenschool als het voormalige Algemeen Rijksarchief in Den Haag een belangrijke inbreng gehad. Op meer afstand van de beide kopstukken hebben ook bekendere kunstenaars als H.P. Berlage, J. Toorop en A.J. Derkinderen geput uit de iconografische weelde van Arbeid en Bezieling.<sup>7</sup>

Hoewel ik niet wil pretenderen dat een onderzoek als het onderhavige naar creativiteit en leerbaarheid in de kunst ook de artistieke meerwaarde van het veel geprezen en verguisde werk van Cuypers in eenmaal doorzichtig maakt, meen ik er wel de fundering van vrij te kunnen leggen. Het blijft immers van belang om te weten hoe de kunstenaar zelf tegenover het artistieke proces stond, welke rol hij zich daarin toedicht, en op welke wijze hij dit proces uitgevoerd denkt te

<sup>6</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 227-326, i.h.b. pp. 250, 298, 307 noot 49, 319 noot 120.

<sup>7</sup> Voor de Teekenschool zie hiervoor noot 5; Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (Sluitsteen), pp. 7 e.v.; Hubar en Van Leeuwen, 'Van topmonument tot object

trouvé', pp. 30 e.v.; Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), pp. 289 e.v.; Hubar, 'Dispereert niet ...', pp. 35 e.v.; zie voorts paragraaf 12.2 'Van 'Arbeid en Bezieling' naar 'Verleden, Heden en Toekomst'.

hebben Bij Cuypers, die maar weinig van zijn theorieën op schrift heeft vastgelegd, lijkt dit onder meer mogelijk via zijn belangrijkste intermediairs, Thijm en De Stuers

Om dit boek - een aansprekelijke - structuur te geven heb ik het in drie parten verdeeld, die genoemd zijn naar de trits waarmee Thijm in 1858 zijn gebundelde opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' afrondde. Daarin verzucht hij dat de hedendaagse maatschappij in haar bandeloze liberalisme bij het kiezen uit de haast onoverzichtelijke staalkaart aan stijlen en genres tenminste een oprechte behoefte aan vormen toont. Dat besef houdt Thijm op de been in zijn streven naar een eigentijdse, christelijke kunst. Men zal immers, zo redeneert hij, in zijn 'bonte sympathieën' de noodzaak voelen van een middelpunt, en dat is nergens anders te vinden dan in God: "*de Heilige Typus van Eenheid en Veelheid, van Orde en Beweging, van Harmonie en Verscheidenheid, het centrum van Godheid en Menschheid*"<sup>8</sup>. In de fusie van al die uitersten ligt, zoals we zullen zien, naar de stellige overtuiging van de ultramontaan Thijm het wezen van de kunst. De bewuste trits bleek de op maat gesneden noemers te leveren voor de drie blokken van dit proefschrift: het eerste deel dat gewijd is aan de vorming, de doctrine en de idealen van de *dramatis personae*, heb ik geplaatst onder de titel 'Orde en Beweging', hetgeen recht doet aan het spanningsveld tussen de onverzettelijkheid van de eigen opvattingen en de vaak turbulente respons daarop van de verschillende maatschappelijke en culturele stromingen.

De tweede serie 'Harmonie en Verscheidenheid' betreft de vele uiteenlopende aspecten van het Roermondse *Gesamtkunstwerk*, de Teeken- en Ambachtsschool, dat als enige complex buiten het Rijksmuseum gesierd werd met de personificaties van Bezieling en Arbeid. Van de reeks instituten die door Cuypers en De Stuers in samenhang met het Rijksmuseum als onderwijsinstelling werd opgezet, vormt dit complex - buiten de Oefen-

school direct in de tuin van het museum - de laatste getuigenis. Architectonisch en ideologisch profileert het Roermondse ensemble zich als een 'Rijksmuseum in het klein'. In het hieraan gewijde hoofdstuk bleek het onder meer mogelijk om het zwaartepunt vrij te leggen van de ideeën van het driemanschap over de combinatie van de rationele planning van architectuur met haar vooral op 'aansprekelijke' effecten gerichte, iconologische strekking.

In het derde deel, getiteld 'Eenheid en Veelheid', komt het decoratieschema van het Rijksmuseum aan de orde. Bij de *Schausette* van de Amsterdamse 'kunsttempel' werd in een zeldzaam gecompliceerd programma onder de vleugels van Victorie een allegorisch compendium samengesteld van de opvattingen van het driemanschap, Cuypers, Thijm en De Stuers. Dit werd geschematiseerd in leidmotieven als kunst, cultuur en maatschappij, schoon, waar en goed, geest en stof, talent en ambachtelijkheid, de symbiose van verleden en heden, de synergie tussen inspiratie, verbeelding en routine, de goddelijke origine van de kunst in het onzienlijke schone, de afstraling van het Hemelse Jeruzalem, de superieure functie van kunst als verzoenende schakel tussen hemel en aarde, et cetera.

In het besef dat dit boek een moeilijk toegankelijke materie betreft, waar talloze kunsttheoretische en -filosofische draden doorheen lopen, heb ik de hoofdstukken over de *dramatis personae* ingeleid met een beknopte biografie, terwijl voorafgaand aan de overige chapters deels een vogelperspectief van de inhoud wordt gepresenteerd, deels een *tableau de la troupe* van de belangrijkste personificaties en zinnebeeldige constructies. Hierdoor toont het boek per blok een horizontale structuur, die uit een serie alfabetisch gerangschikte ouvertures bestaat naast de geijkte reeks, numeriek geordende, hoofdstukken. Daarnaast heb ik aangegeven welke stappen zijn genomen - soms zelfs per paragraaf - om de analyse helderheid en inzicht te verschaffen. In dit licht meen ik

<sup>8</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 330



de herhalingen en overlappingsen te kunnen verantwoorden. Deze bleken onvermijdelijk doordat de beide programma's in het teken van Arbeid en Bezieling van het Amsterdamse en het Roermondse instituut niet alleen onderling, maar ook met elkaar nauw verweven zijn. Algemeen blijft het bij een analyse als deze van beelden, thema's en begrippen een probleem, dat her en der hinkstap-sprong door de kunsthistorie geploegd moet worden, willen de wortels van de destijds gehanteerde motieven - en de veronderstelde kennis hieromtrent van de *auctores intellectuales* - blootgelegd worden. In een aantal gevallen zal het daarmee gepaard gaande telescoop-effect het de lezer niet eenvoudig maken om de associaties, waarmee de interpretatieve benadering nu eenmaal valt of staat, te volgen. Ook hierom is gekozen voor gedoseerde recapitulaties en fasegewijze onthullingen.

Tot slot van deze probleemstelling en structuurschets lijkt het interessant om op te merken dat de onderlinge verhouding van de *auctores intellectuales* de ideale invulling benadert van Thijs' hoop "en heeft de Kunstenaar [Cuypers] van den Geleerde [Thijm] en van den Filanthroop [het particulier initiatief dat De Stuurs zijn overheidsfunctie ten spijt belichaamde (bvhh)] ontleend, wat hem behulpzaam kan zijn, om zoo te werken als zijn plicht het meêbrengt", dan kan hij bezield en vervuld analoog aan de 'Architect van het Universum' - God - uit de ongevormde stof zijn meesterlijke scheppingen maken.<sup>9</sup>

## 1.2 VERANTWOORDING

'Een vraag', antwoordde hij bars, 'leidt alleen maar naar een volgende vraag. U bent als een visser die zijn rivier en zijn netten de rug toekeert en in een boom

klimt om vis te vangen! Of als een man die van ijzer een boot bouwt, een groot gat in de bodem maakt en dan verwacht er de rivier in te kunnen oversteken! Benader Uw problemen van de goede kant en begin met de antwoorden. Misschien vindt U dan eenmaal ook het beslissende antwoord. Goedendag!'<sup>10</sup> (Meester Kraanvogel aan Rechter Tie)

Deze volstrekt onorthodoxe, haast geïnverteerde benadering van een probleem zal op het eerste gezicht door iedere wetenschapper uiteraard onmiddellijk afgewezen worden. Toch zal een ieder die zich ooit gewaagd heeft aan een wat uitvoeriger onderzoek, diep in zijn hart moeten toegeven dat er een forse kern van waarheid in zit. Men heeft nu eenmaal de onontkoombare neiging om te zoeken naar datgene wat het beeld, dat men voor zichzelf van de kwestie gevormd heeft, bevestigt. Dat kan net zo inspirerend als obstruerend werken. Dit laatste werd mij duidelijk tijdens een onderzoek, dat ik enige jaren geleden ondernam naar aanleiding van de beschouwingen van L. M. de Rijk over de periodisering van de middeleeuwen. De conclusies van De Rijk bleken buiten zijn onderzoeksterrein zowel van toepassing op de standaardindeling binnen de stijlkritiek als de vermeende 'intrinsieke' ontwikkelingsgang van een kunstenaar. Het falsificerende effect van de door hem gehekelde methoden werd enerzijds getoetst aan de historiografie met betrekking tot de Munsterkerk en anderzijds aan de splijtende tweedeling van het oeuvre van een enkele kunstenaar als Cuypers. In beide gevallen kwam naar voren dat men voor allerlei invloeden en wisselwerkingen dwars door de tijd of de regio heen blind wordt door de weliswaar beredeunde, maar toch achteraf toegebrachte stilistische indeling en fragmentatie als gevolg van allerlei schijnbaar 'objectief' gefundeerde con-

<sup>9</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 211, zie de hoofdstukken 7 'Bezieling' en 10 'De Bouw- en Beeldhouwkunst'.

<sup>10</sup> Van Gulik, *Labyrint*, p. 166, wie de vele vaak voortreffelijke inleidingen van J. W. van de Wetering bij de Rech-

ter Tie-serie doorneemt, zal deze uitspraak in de context van het Taoïsme uit het klassieke China kunnen plaatsen. In deze uitgave gaat Van de Wetering er niet specifiek op in.

structies <sup>11</sup> Faseringen zal men in dit werk dan ook niet tegenkomen

Het starten met een antwoord in de vorm van opinies en denkbeelden over het te bekijken probleem - even noodzakelijk als onvermijdelijk - heeft in deze studie zonder meer stimulerend gewerkt. Dat gold al voor de genoemde verwachting dat de tegeltableaus van Bezieling en Arbeid te Roermond een diepere betekenis moesten hebben. Mutatis mutandis ging dat op voor het vermoeden dat buiten de in de literatuur gedoodverfde, rationalistische doctrine van Viollet-le-Duc, ook ogenschijnlijk minder gestructureerde aspecten van vormende betekenis waren voor Cuypers' kunst: men denke aan het schilderachtige en - zij het meer impliciet - het organische, of zelfs het lelijke in de zin van het "*on schoone*" van de kunstcriticus Carel Vosmaer. Daarna kon dan eindelijk een intrigerende, maar mijnerzijds geheel onbeantwoorde vraag ingevuld worden, wat nu toch wel het 'romantische' in Cuypers' bouwkunst zou zijn. Het heeft mij altijd geïntrigeerd dat Gerard Brom een tweedelig naslagwerk over *Romantiek en Katholicisme in Nederland* kon schrijven - met een op zich al aanvechtbare titel - waarin het begrip 'romantisch' niet eenmaal wordt gedefinieerd, omschreven of verantwoord. De huidige onderzoeker heeft het geluk dat men daarvoor terug kan grijpen op het standaardwerk van Willem van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, waarmee ondanks de limiet van het jaartal ook het artistieke landschap na die tijd grotendeels in verschiët getekend is. Zijn werk beschouwd in samenhang met de resultaten van het symposium over 'Het Schilderachtige' dat in 1993 in Leiden is gehouden, leidt tot een ta-

melijk coherent overzicht van de romantische inslag van Cuypers' oeuvre, waarin de idealisering van het inheemse verleden, associationisme, evocationisme en de beleving van kunst prominente factoren blijken. Hierin liggen de wortels van zijn rationele en schilderachtige bouwkunst, waarin organicisme en een alternatief soort vitruvianisme nauw verstrengeld waren. De rol van de toeschouwer in dit samenspel werd eerder in perspectief geplaatst aan de hand van Thijm en zijn visie op het 'Deelhebben aan de kunst', dat in het kader van het Thijm-symposium in 1989 en de bijbehorende bundel in 1992 onder de loep is genomen <sup>12</sup>.

Methodisch gezien heb ik mij bij de meeste thema's in dit boek vooral gericht op die bronnen, waarvan met enige zekerheid viel te bepalen dat ze door het driemanschap zelf of in hun onmiddellijke omgeving gebruikt of bekend waren: wat had men in zijn bibliotheek of in die van de instelling waaraan men verbonden was. Waarvan bedienden opposenten zich - met name in de kunstkritiek, welke bronnen komen uit de geschreven stukken van Cuypers, Thijm en De Stuers naar voren, et cetera. Binnen de veelheid van publikaties van Thijm gaf ik met name die geschriften een gedetailleerde behandeling, die vrij laat in Cuypers' carrière in de catalogus bij de jubileumtentoonstelling van 1907 en in het grote gedenkboek uit 1917 door middel van uitvoerige citaten geïntegreerd werden in de tekst. Dit gebaar alleen al, waardoor de betreffende stukken van Thijm nog zo laat tot de status van 'geautoriseerde' uitspraken over Cuypers' kunstenaarschap werden verheven, scheen mij het beste bewijs dat de architect het daarin geformuleerde gedachtengoed van zijn zwager

<sup>11</sup> De Rijk, *Middeleeuwse wijsbegeerte*, pp. 1-84, Hubar, 'Van monument in de marge', pp. 9-10, 18-19, Hubar, 'Kerken van Cuypers in oude ansichten', pp. 17-18, Hubar, Van Kleef en Van Leeuwen, 'Argumenten in beroep', pp. 42-43, zie ook Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 12-37, en Gombrich, 'Norm and Form', pp. 81-98.

<sup>12</sup> De verschillende bijdragen aan het symposium over

'het schilderachtige', georganiseerd door het Cuypersgenootschap, het Kunsthistorisch Instituut van de RU Leiden en de KNOB zijn gebundeld in Van Eck, *Het Schilderachtige*, voorts Pantus, 'Heimwee naar het eigene', pp. 24 e.v., Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm en het nationale erfgoed', pp. 144 e.v., Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 125 e.v., zie voor het neologisme 'organicisme' Van Eck, *Organicism*, p. 18.

nimmer achter zich gelaten heeft<sup>13</sup>

Ik heb er de voorkeur aan gegeven deze 'gecanoniseerde' beschouwingen aan een close-reading te onderwerpen boven het zo breed mogelijk verwerken van alles wat er aan vakliteratuur in die dagen voorhanden was. De beperkingen die door deze aanpak aan dit boek kleven, hoop ik gecompenseerd te hebben met de resultaten van diepte-onderzoek, dat in een aantal hoofdstukken - laat ik het toegeven - welbeschouwd neerkwam op het betere tekstverklaren, op zinsontleding en woordvergelijking. Dit geldt in het bijzonder voor de analyse van het relief 'De Teeken- en Schilderkunst' alleen door een grondige vergelijking van de gepubliceerde denkbeelden van de *dramatis personae* met de hen bekende uitspraken van onder anderen Carel van Mander, Marsilio Ficino, Girolamo Savonarola en Albrecht Durer viel na te gaan, of en hoezeer men zijn eigen ideeën heeft kunnen herkennen in - dan wel projecteren op - de toenmalige opvattingen.

Om tot het motto van deze verantwoording terug te keren, heeft het beginnen met een antwoord vooral een grote rol gespeeld bij de ontrafeling van het betekeniscomplex van de voorgevel van het Rijksmuseum. Daar bieden Arbeid, Bezieling en Victorie in het gelijkzijdig frontispies een compendium van de esthetica van Thijm, Cuypers en De Stuers. De omschrijving van De Stuers die als een rode draad door dit proefschrift loopt - "*de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken*" - gaf dan ook alle reden om aan te nemen dat met name de personificaties van Arbeid en Bezieling de sleutel vormen tot hun opvattingen op creatief en artistiek gebied. Juist hierbij ben ik, op het spoor gezet door het 'Oudhollandsche' leidmotief, een onderzoek gestart naar het veelzijdige gedachtengoed, naar hetgeen men had kunnen weten naar die concepten, denkbeelden, idealen,

begrippen, drijfveren et cetera, waarvan op grond van boekenbezit, literaire produktie, intellectuele kennissenkring en respons van mede- en tegenstanders - zoals met name de erudiet Carel Vosmaer - aangenomen kan worden dat ze ten grondslag lagen aan dergelijke complexmatige beeldprogramma's. Nogmaals wil ik daarbij benadrukken dat in dit onderzoek geen brede volledigheid is nagestreefd, maar een diepte-analyse. Laag voor laag zijn de mogelijke betekenissen van het Rijksmuseum afgepeld, ontrafeld en vervolgens na controle in het - al dan niet te bij te stellen - raamwerk van de destijds heersende opvattingen geplaatst. Opvattingen waarvan ik me de afgelopen tien jaar een beeld heb kunnen vormen door stelselmatige toetsing van detailstudies aan ruim opgezette standaardwerken als die van Gerard Brom of Michael Bright, Georg Germann, Caroline van Eck en vice versa. Gangbare visies zijn zo uiteengezet, getoetst en waar nodig gecorrigeerd, nieuwe bevindingen daaraan toegevoegd. Er kan niet voldoende op gehamerd worden dat de controle van hetgeen men 'had kunnen weten' slechts zekerheid biedt omtrent mogelijke duidingen. Dit dient met de grootste nadruk vooropgesteld te worden, ook al is zo langzamerhand toch iedere historische wetenschapper ervan doordrongen dat zijn of haar onderzoek nooit de waarheid kan weergeven 'zoals het echt is geweest' - in de trant van het werkboek voor de middelbare school<sup>14</sup> - maar hooguit een benadering daarvan. Daarin lijkt men sprekend op de kunstenaar die slechts een overtuigende verwezenlijking kan produceren van het creatieve - volgens Thijm, De Stuers en Cuypers 'ware' - concept dat hem voor ogen staat.

Dit besef heeft gelukkig de stoot gegeven tot een wat meer vrije behandeling van de stof, waarbij niet meer het rigide 'bewijzen', maar het aannemelijk maken vooropstaat. De pseudo-objectiviteit waar naar mijn mening teveel onderzoekers

<sup>13</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr P J H Cuypers*, pp 15-23, 23-25, 27-33, 36-37, 43, deze passages corresponderen met die aangehaald in Jos Cuypers, *Het werk van dr P J H Cuypers*, pp 9-11, 11-12, 12-13, 14-15, 16

<sup>14</sup> Zoals dat van mijn oudste dochter Mimi Dhondt, *Kruispunten in de geschiedenis*, p 6

zich in hun onzekerheid achter hopen te kunnen verbergen kan dan tevens eindelijk als schijnstreven opzij gezet worden. Ook hier valt aan te bevelen het genoemde werk van De Rijk te lezen, die de historicus terugzet waar hij hoort op de positie van een onderzoeker die hooguit vanuit zijn persoonlijke affiniteit en intellectuele bagage, maar ook vanuit zijn beperkingen een visie kan ontwikkelen op het complex van problemen dat hij bestudeert: een beeld dat wel optimaal getoetst kan worden aan datgene wat gangbaar bekend is, en aan min of meer concrete gegevens uit zijn werkmateriaal naar voren komt, maar nummer de pretentieuze status mag dragen van 'objectiviteit' of 'waarheid'. In een dergelijk bedrieglijk streven wordt men immers doorlopend gefrustreerd door de contra-objectieve factor van het voortdurend maken van keuzes, te beginnen reeds met het onderwerp. Hoe diep dit in het onderzoek insnijdt, verwoordt De Rijk, die aantoonde dat door zijn genese uit het proces van keuren en kiezen niets zo subjectief is als een 'feit'. In zijn visie kan er dan ook 'objectief' gezien geen onderscheid gemaakt worden tussen het wetenschappelijke proefschrift en de historische roman.<sup>15</sup>

Het is dan ook niet het zich star insnoeren in een tuig van zelf geconstrueerde 'feiten', waar het in het cultuurhistorisch bedrijf om zou moeten gaan, maar het vormen van een samenhangend beeld op basis van de analyse van dat materiaal. Wie meent over een te mager bestand aan onderzoeksresultaten te beschikken om een panorama te kunnen scheppen, doet er goed aan eerst Hella Haasse te lezen en dan te gaan schrijven. De meerwaarde van het onderzoek zit hem dan ook niet in het zo volledig mogelijke archiefonderzoek of de meest uitputtende tijdschriftenanalyse - al vormen deze bronnen zonder enige twijfel de essentiële voorwaarden voor elke studie - maar in dat beeld, dat ongedwongen gaat ontstaan wan-

neer men met zijn onderwerp steeds vertrouwer wordt. Dat visioen zal nogmaals nimmer het alfa en omega behelzen, maar steeds de uitgesproken mening zijn van een bepaalde persoon over dat specifieke onderwerp. Liever zal men dan het mikpunt worden van een polemiek dan veilig en droog in een feitenhuis te schuilen.

Het onvermijdelijke gevolg van het loslaten van het quasi-objectieve streven is wel dat men zich bewust dient te worden van de rol van de speculatie, of zoals de Engelsen dat zo handzaam formuleren *the educated guess*. Want daar schuilt natuurlijk het voorbehoud in wetenschappelijk opzicht. Waar de kunstkritiek in haar statuut vrij van enige verankering in historisch besef kan oordelen, los van enige verantwoording voor de constructie van een - potentieel - waarheidsgetrouwe assemblage uit allerlei gegevens en bevindingen, kan mijns inziens de kunsthistoricus dat niet. Of, zoals Eddy de Jongh zijn werkwijze in 1971 treffend verantwoordde: "*Voor de kunstwetenschap is het steeds zaak de vrije associatie op een juiste manier door historische discipline in te dammen*"<sup>16</sup>. Het is dan ook zaak trouw te blijven aan het klassieke adagium dat door Jacques Perk geactualiseerd werd in zijn sonnet *Aan de Sonnetten*: "*De ware vrijheid luistert naar de wetten*". Zelfs al moet de kunsthistoricus met de benadering van die 'wetten' - in beginsel die van het bronnenonderzoek objectmatig, materieel, documentair, archivistisch, literair, et cetera - niet de pretentie hebben veel verder te komen dan die hoogst persoonlijke visie op het materiaal dat men zelf vergaard heeft. Het *principium charitatis*, waarbij men zijn *dramatis personae* niet zomaar ongefundeerde, paradoxale, tegenstrijdige of opzettelijk kwaadwillige handelingen, zaken of gedachten toedicht, dient als controlerend instrument bij *the educated guess* een belangrijke rol te spelen. Vice versa helpt dit beginsel in belangrijke mate de speculatie te onderbouwen.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> De Rijk, *Middeleeuwse wijsbegeerte*, pp. 13-16.

<sup>16</sup> De Jongh, 'Realisme en schijnrealisme', p. 184.

<sup>17</sup> Met dank aan dr. Caroline van Eck voor het aandragen van het *principium charitatis*, dat afkomstig is van de

zeventiende-eeuwse Leidse filosoof Geulincx. Jacques Perk in Van Vriesland, *Spiegel*, deel 2, p. 264, zie ook Fresco, *Filosofie en kunst*, p. 19.

Het geformuleerde voorbehoud gaat uiteraard onverkort op wanneer daarmee in het spoor van Emmens de ontsluiting wordt beoogd van die termen en concepten, waarin men in het verleden over kunst dacht. Op het nut van de interpretatie van kunst en de rol van de beschouwer daarin kom ik hierna nog terug bij de paragraaf over 'Iconografie en Iconologie', die als klassieke 'methoden' ook bij het onderhavige onderzoek hun nut hebben bewezen. Mede gelet op de tamelijk recente stellingname van diverse kanten lijkt mij dat enige reflectie daarop tenminste tot de verantwoording van deze studie behoort. De erkenning dat de rol van de speculatie in alle opzichten groot en acceptabel is, mits beoefend binnen de randvoorwaarden van het kunsthistorisch bedrijf in het kwartet van (bronnen)onderzoek, analyse, controle en synthese bestempelt deze studie in het voetspoor van Jakob Geel - *Gesprek op den Drachenfels* - tot een 'poging in de kunst'. Zij het dat waar Geel een aandeel heeft willen leveren aan de ontwarring, dan wel ontmanteling van het begrip 'romantisch', ik een bijdrage tracht te leveren aan de discussies over de inbreng van het negentiende-eeuwse gedachtegoed in de produktie van kunst in die tijd, zoals door Thijm, Cuypers en De Stuers bondig werd samengevat in het duo *Arbeid en Bezieling*. Dat hier 'een poging in de kunst' en niet de kunstgeschiedenis is gewaagd houd ik staande met uitersten als Thijm en de kunstfilosoof Jacques de Visscher ben ik van mening dat pas de persoonlijke dialoog van de toeschouwer met het kunstwerk - zij het criticus, liefhebber of wetenschapper - het kunstwerk tot een kunstwerk maakt.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, p. 80, zie voor Thijm Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 126-130, 140-143.

<sup>19</sup> De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, p. 9.

<sup>20</sup> Heckscher, 'Die Genesis der Ikonologie', pp. 119-120, Wind, 'Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft', pp. 165-172, vergelijk voor de reserves o.m. Bandmann,

### 1.3 ICONOGRAFIE EN ICONOLOGIE: KANTTEKENINGEN?

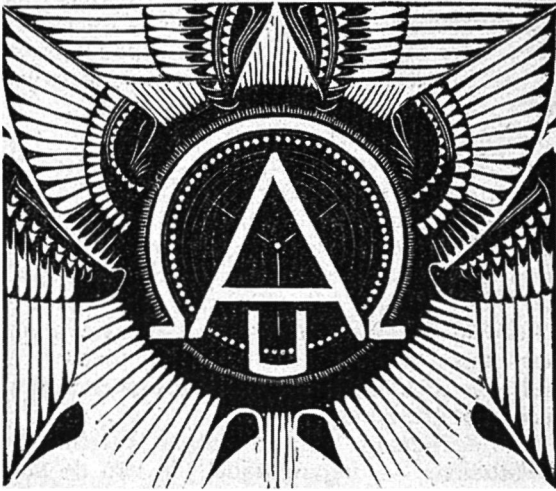
Ik kan een schilderij wel schoon noemen en elk begripen terzijde schuiven, maar ik houd dat niet vol.<sup>19</sup> (Jacques de Visscher)

In het kader van de wetenschappelijke bestudering van de schilderkunst werd reeds vanaf het optreden van Aby Warburg aan het einde van de vorige eeuw de gecombineerde methode van de iconografie en iconologie in ontwikkeling gebracht om het tamelijk eenzijdige, formalistische werk van stijlcritici als Heinrich Wölfflin en Alois Riegl een inhoudelijk tegengewicht te bieden. Daartegenover is, zoals Gunther Bandmann in 1951 in zijn baanbrekende werk *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* constateerde, binnen de architectuurgeschiedenis steeds met aanmerkelijke reserves tegen deze discipline aangekeken.<sup>20</sup> Wat betreft de jongere bouwkunst lijkt dit wantrouwen tot op vandaag de dag mede beïnvloed te zijn door het najlen van de uitgesproken afkeer die avant-gardistische ontwerpers vanaf de jaren twintig voor plastische decoraties in en aan architectuur koesterden. Zo kon een prominente radicaal als J.J.P. Oud, wiens bewondering voor Cuypers niet zomaar beperkt bleef tot het constructivistische rationalisme van zijn werk, zonder omwegen stellen: "*Ornament is het universeel geneesmiddel voor bouwkunstige impotentie*".<sup>21</sup>

Een dergelijke visie op decoratie als een architectonisch wezensvreemd fenomeen - storend, maskierend en falsificerend - blijkt op voorhand de belangstelling voor de symbolische duiding van architectuur te kunnen blokkeren. Zijn fraaie iconologische interpretatie van de Beurs van Berlage als microcosmos van de maatschappij ten

*Mittelalterliche Architektur*, pp. 7-45, Hubar, 'Van monument in de marge', pp. 9-12, 15-19.

<sup>21</sup> Taverne, 'Bouwen zonder make-up', pp. 4, 6, Taverne verwijst naar J.J.P. Oud, 'Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden', *Bouwkundig Weekblad* 44 (1921), pp. 1-14, 1 h b p. 8.



4 Vignet van H.J.M. Walenkamp uit het nummer van *Architectura* voor Cuypers' zeventigste verjaardag (1897). De iconografie van dit schema onthult een rijke iconologische lading: de geometrie is de Alfa en de Omega van de Architectuur en het Universum. Haar vleugels verbinden de aarde met de hemelse Orde. De omega valt samen met de volmaakte kosmische cirkel, onderverdeeld door een 120-graden teken: dit verwijst naar de gelijkzijdige driehoek, die de vorm bepaalt van de A van Alfa en Architectuur.

spijt, kon Manfred Bock zich niet weerhouden om over het Rijksmuseum op te merken, dat het *"ondanks alle buitengewoon belangrijke historische poespas"* door de ingenieuze ruimtelijke structuur als *"een modern gebouw zonder meer"* aangemerkt kon worden. Klaarblijkelijk ligt voor Bock, wiens betekenis voor het cultuurhistorisch bedrijf hier op geen enkele wijze geringschat wil worden, daar de essentie van de kunsthistorische analyse van het oeuvre van een architect als Cuypers. In: *"De ruimtelijke tegenstellingen, het continuüm van ruimtes over twee verdiepingen, de contrastrijke integratie van binnen- en buitenruimte, de spanning veroorzakende evenwichtsverhoudingen én het feit dat Cuypers de factor beweging bij het ontwerp incalculeert en er*

*du* voor zorgt dat de ruimtelijke structuur niet zo maar vanuit één punt afleesbaar is, maar pas in de tijd ervaren kan worden (...)"<sup>22</sup> Hoe terecht deze visie ook is - met name bij Cuypers' polychromie en lichteffecten blijkt de factor beweging een grote rol te hebben gespeeld -, de discussie over de mogelijke betekenis van een oeuvre wordt zo ver-nauwd tot een monoloog over architectonische oplossingen. Auke van der Woud was Bock hierin in 1985 voorgegaan bij de opening van de tentoonstelling *P.J.H. Cuypers en Amsterdam, Gebouwen en Ontwerpen 1860-1898*, in, wat toen nog heette Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst. Onder benadrukking van de exclusieve meerwaarde die gelegen was in de constructief-formele oplossingen van Cuypers' beste werk, werd het *"boekje voor bouwpastoors"* - *De Heilige Linie* - van Thijm als irrelevant voor de artisticeit van Cuypers' oeuvre tot de prullebak veroordeeld. Wie zich daarmee bezighield was niet geïnteresseerd in architectuur, maar slechts in de franje.<sup>23</sup> Deze stellingname zou interessant geweest zijn, indien ze niet bij voorbaat bedorven was door een hartgrondige afkeer van de ultramontaanse ambiance, waarbinnen Cuypers samen met zijn zwager en zijn vriend De Stuers hun gezamenlijke opvattingen ontwikkelde en tot uitvoering bracht. Was het hier om antroposofisch erfgoed gegaan dan had er geen enkele smet gelegen op de discussie van de bestudering van het oeuvre van Cuypers als 'constructivist' versus de inhoudelijke benadering. Doordat onze Belgische collega's van met name het Katholiek Documentatiecentrum en de Katholieke Universiteit te Leuven van dergelijke gedateerde ressentimenten geen hinder hebben, is het onderzoek naar de negentiende-eeuwse *"neo-christelijke stijlen"*, zoals tot uiting gebracht in de bundel over de Sint-Lucasscholen, aanmerkelijk verder gevorderd dan hier.<sup>24</sup>

De inaugurale rede van Van der Woud in 1993 maakt het er al niet beter op. Net als in zijn arti-

<sup>22</sup> Bock, 'Cuypers-Berlage-De Stijl', pp. 102-103.

<sup>23</sup> Van der Woud, 'De Cuypers-legende', pp. 14-15.

<sup>24</sup> De Maeyer, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek*.

kel over Cuypers' proportiesysteem uit 1988, dat in 'De Bouw- en Beeldhouwkunst' nader besproken wordt, weet Van der Woud met de nodige verve prikkeldende uitspraken over Thijm en Cuypers te plegen, die vaak van meer durf getuigen dan van informatie over de persoonlijke verhoudingen uit die tijd. Het *principium charitatis*, ook wel aangeduid als 'The principle of sanity', krijgt dan ook bij Van der Woud geen rol toebedeeld. Thijm op grond van enkel verklaringen van zijn tegenstanders tot architectuurkritische *nitwit* devalueren, lijkt niet alleen tegen dit principe in te druisen, maar bovendien geen recht te doen aan het vereiste - geformuleerd door De Jongh - om "*de vrije associatie op een juiste manier door historische discipline in te dammen*". Enige vorm van controle, door bijvoorbeeld de visie van opposenten te confronteren met de professionele bouwkundige analyse, die Thijm in 1861 publiceerde van de "*grote zaal*" (Ridderzaal) aan het Binnenhof, heeft bij Van der Woud niet plaatsgevonden. Zijn conclusies over de positie van schoonheid als "*ondergeschikt aan een ideologie*" en het gebrek aan "*karakter*" in Cuypers' bouwkunst kunnen in het licht van deze studie al evenmin in stand blijven. Tenslotte herinnert de aspiratie om Cuypers van zijn voetstuk te trekken teneinde J. H. Leliman er boven op te plaatsen als vanzelf aan de ijver waarmee destijds Nop Maas Vosmaer wilde rehabiliteren ten opzichte van de zijns inziens historiografische overschatting van Thijm.<sup>25</sup> Is dit nu waar het om gaat bij de beoefening van cultuurgeschiedenis? Een gevecht in ronden op punten tussen kopstukken en hun protagonisten? Persoonlijk meen ik van niet. Ik houd dan ook liever staande wat Van Leeuwen en ik bij de evaluatie van de publicaties in het kader van 'Cuypers-jaar 1985' concludeerden ten aanzien van Maas' partijchap voor Vosmaer.

Het forum van de geschiedschrijving is hiermee niet gebaat. Het gaat niet aan dat de bestudering van interessante controversen escaleert in een belangenstrijd ten voordele van deze of gene. Conflicten, controversen en polemieken zijn daarom zo interessant en het onderzoeken waard, omdat op het scherp van de snede bij het winnen van een argument - heel iets anders dan gelijk hebben - alle mogelijke motiveringen, redeneringen en maatstaven ter tafel komen, die op verbluffende wijze de mentaliteit en denkrant van die dagen onthullen. Voor contextuele geschiedschrijving lijkt niets beter denkbaar.<sup>26</sup>

Omdat in mijn visie het zintuiglijk genieten, technisch waarden en inhoudelijk begrijpen van een kunstwerk in elkaars verlengde liggen, heb ik een aanmerkelijke plaats ingeruimd voor de iconografische en iconologische analyse. Wie zich alleen richt op Cuypers' bouwtechnische hoogstandjes en architectonisch-ruimtelijke oplossingen van formaat, reduceert zijn activiteiten - nogmaals - tot die van een virtuoos zonder enig inhoudelijk ideaal of willekeurig welke visie. Hoe men het door zichzelf bijeengegaaarde onderzoeksmateriaal ook wenst te interpreteren, een dergelijk beeld kan men nooit handhaven zonder de bronnen geweld aan te doen. Men kan deze attitude op zijn hoogst rechtvaardigen door al het andere irrelevant te verklaren onder het motto 'Het is de vorm die het hem moet doen'. Het werkterrein van de kunsthistoricus wordt dan onmiddellijk ingeperkt tot die van de artistiek-functionalistische morfologie. Dat houdt men, zoals De Visscher terecht stelt, niet vol. Zelfs uitgesproken non-iconografen kunnen het niet nalaten om de door hen geanalyseerde ensembles te verklaren aan de hand van gedachtengoed dat het puur artistieke terrein ver overstijgt. Zij erkennen zo nolens volens de stelling van De Visscher, dat echte kunst te denken geeft, onherroepelijk en on-

<sup>25</sup> Van der Woud, *Onuitsprekelijke schoonheid*, pp. 17-23; Thijm, *De restauratie der grote zaal op het Binnenhof*, m.n. pp. 12-31; De Jongh, 'Realisme en schijnrealisme', p. 184, voor 'the principle of sanity' dank ik professor dr. G. Debrock van de KU Nijmegen.

<sup>26</sup> Hubar en van Leeuwen, 'Cuypers-jaar 1985', p. 182, met de bespreking van het bewuste artikel van Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum'.

vermijdelijk <sup>27</sup> Tegenover de geschetste formeel-esthetische en ruimtelijk-technische manier van omgaan met het oeuvre van een kunstenaar zou ik dan ook een meer pluriforme benadering willen bepleiten, die hier met name de vraag behelst naar hoe men destijds zelf over artistieke creativiteit dacht. Dat laatste lijkt mij van elementair belang om tot een afgewogen prioriteitstelling en volwaardige interpretatie te komen.

Wie zich vanuit methodisch oogpunt bezint op de iconografie en de iconologie komt automatisch terecht bij het standaardwerk *Iconologie* van de geestelijk erfgenaam van Aby Warburg, Erwin Panofsky. In dit proefschrift heb ik aanvankelijk geprobeerd de structuur te volgen die Panofsky heeft geformuleerd in de inleiding tot zijn boek <sup>28</sup> Hierin bepleit hij een fasering naar pre-iconografische beschrijving (identificatie), iconografische betekenisontleding in engere zin en iconologische interpretatie. Terwijl de iconografie zich vooral richt op de haast gecodificeerde vormenoverlevering waaraan per teken, gebaar en zovoorts geijkte metaforische associaties verbonden (kunnen) zijn, gaat het bij de iconologie om het vogelvluchtperspectief waarin een bepaald thema in al zijn - symbolische - facetten thuisgebracht wordt. Door de genoemde indeling parallel te schakelen aan de trits primair onderwerp, secundaire lading en intrinsieke, vaak onbedoelde betekenis, neigt Panofsky's systeem ertoe om, zoals mij bij de beelden van *Arbeid* en *Bezieling* opviel, niet alleen uitermate onbevredigend, maar zelfs obstruerend te werken. Zo wordt bij het beeld *Bezieling* het vertrekpunt voor die informatie, die onder de iconologische - 'onbewuste' en 'wezenlijke' - zingeving zou moeten vallen, zonder enige analytische tussenfasen geconstitueerd door een gebaar: een typologisch gegeven dat zich zelfs nog beweegt op het niveau van de pre-

iconografische beschrijving.<sup>1</sup> Bezieling profileert zich, zoals uit het schema bij hoofdstuk 7 blijkt, door zijn houding als *Peinzer*, *Dichter*, *Meditatione*, *Melancholie*, evangelist Johannes, Saturnus, enzovoorts. Deze tamelijk brede variatie maakt dat de keuze tussen primaire, secundaire en intrinsieke motieven welbeschouwd niet te maken valt zonder geforceerde ingrepen. Panofsky's ordening van de verschillende, interfererende fasen van analyse en synthese blijkt op zo'n moment methodologisch te weinig afgebakend om, zoals hij zelf min of meer verwachtte, als een wiskundige formule werkzaam te zijn. Zijn prachtige studies geven ook aan dat hijzelf de betreffende regels met de grootste vrijheid heeft toegepast en het schetsen van cultuurhistorische achtergronden lardeert met esthetische commentaren en typologische vergelijkingen, om vervolgens van daaruit een iconografisch/iconologische uiteenzetting te geven - vaak poëtisch getint - die eindigt met uiterst boeiende conclusies inzake de positie van dit of dat werk of deze of gene kunstenaar. Met name zijn onderzoek naar de betekenis van de humanist Marsilio Ficino vormt een treffend voorbeeld, dat in het kader van dit proefschrift temeer interessant is, omdat het neoplatonisme van Ficino zelfs het beeldprogramma van het Rijksmuseum nog beïnvloed heeft.<sup>29</sup> Mocht nu Panofsky's systematiek door mij niet strikt gevolgd zijn, de intenties die hij in zijn befaamde serie opstellen uitspreekt zijn wel als leidraad aangehouden. Te weten het streven naar de reconstructie van de gedachtenwereld ingebed in de beeldende kunst, onder meer door een onderzoek naar de termen waarin men zich een voorstelling maakte van het creatieve proces en naar de acceptatie van het produkt.<sup>30</sup> Het verschil echter is dat ik dan niet verwacht een immanente, onveranderlijke betekenis bloot te leggen, als wel

<sup>27</sup> De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, p. 170.

<sup>28</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 7-20, een uitstekend overzicht van de methodologische ontwikkeling van de gekoppelde iconografische en iconologische interpretatieler, voorzien van verschillende sterke- en zwakteanalyses, is te vinden in de verschillende bijdragen, ge-

bundeld in Kaemmerling, *Iconographie und Iconologie*.

<sup>29</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 101-177, zie met name de hoofdstukken 6 '*Arbeid*', 7 '*Bezieling*' en 9 '*De Teekenen Schilderkunst*'.

<sup>30</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 101-129.



inzicht te verschaffen in de toenmalige 'voorwaarden voor de kunst'

Het onbehagen omtrent de discrepantie tussen Panofsky's interpretatietheorie, de fenomenen stijl en artistiteit en zijn daadwerkelijke dialoog met de kunstwerken die hij behandelt, is uitvoerig aan de orde gesteld door J. Vanbergen in zijn boek *Voorstelling en betekenis*.<sup>31</sup> Hierin wordt een grondige analyse gepleegd van de methodologische tekortkomingen van Panofsky's aanpak, die terecht uitsluitend op grond van zijn theoretische betogen is verricht. Het fundamentele bezwaar van Vanbergen is dat Panofsky in systeem de interpretatie loskoppelt van de voorstelling als kunst en zodoende een interpretatieleer opbouwt die niets van doen heeft met de stijl en de artistiteit van het werk. Hoewel hij de verschillende methodologische zienswijzen de revue laat passen en vooral aantoonde dat Panofsky's indeling door haar inconsequenties en miskenning van de geleidelijke overgang van betekenis naar betekenis als een breed vertakt gangenstelsel puur logisch gezien niet werkt, laat Vanbergen een verlossend antwoord in het midden. Onder de noemers van onder meer typus, modus en stijl zet hij wel verschillende - zeer behartigenswaardige - historiografische lijnen uit, maar het komt er toch op neer dat aan iedere benadering nadelen kleven die de subtiële balans tussen vorm, inhoud en betekenisdraging op het niveau van de voorstelling ten detrimente van een ervan laat doorslaan. Wat betreft de hier behandelde methodiek komt het er in kort bestek op neer dat in de visie van Vanbergen een scheidslijn tussen iconografie en iconologie - nog altijd - niet te trekken valt. Dit heeft Panofsky zelf reeds, toen zijn methode al naam had gemaakt, moeten erkennen.<sup>32</sup> Anders dan Vanbergen, die stelt dat juist de breedte van Panofsky's iconologie haar als methode onwerkbaar maakt voor de behandeling van één bepaald kunstwerk, ben ik van mening dat de iconologische benadering het scala aan interpretatiemogelijkheden verruimt, doordat het meer materiaal

biedt voor de persoonlijke reflectie. Ik heb naar ik meen in de geest van Panofsky gehandeld door het begrip iconografie waar mogelijk te reserveren voor het meer formele aspect van de kunst in tekens, thema's, composities, structuren et cetera, maar wel in brede zin - terwijl op het moment dat alle registers aan ideologische opvattingen en systemen worden opengetrokken het begrip iconologie zijn intrede doet. Onvermijdelijk blijft dit gepaard gaan met overlappende dan wel dubbelzinnige gevallen.

Veel spelser wordt het gehele probleem aan de orde gesteld door Jacques de Visscher in zijn eerder geciteerde werk *Het verhaal van de kunst*, waarin een '*wijsgerige hermeneutiek*' wordt uiteengezet. Het enige spijtige daarvan is, dat waar Vanbergen tracht een evenwicht te creëren tussen de verschillende disciplines als stijlkritiek en iconografie of iconologie - onder uiteenzetting van ieders tekortkomingen - De Visscher zich uitsluitend richt tegen die kunsthistorici die zich met de materiele aspecten van het kunstwerk bezighouden. Een duidelijke aanval op de inhoudelijke analyse levert hij niet, terwijl hij op dat punt nu juist een controversiële stelling betreft. De Visscher gaat niet uit van een dualistische verhouding, maar van een symbiose tussen voorstelling en inhoud. Expliciet geïnspireerd door Kant - *Kritik der Urteilskraft* - zet hij de toeschouwer, dat wil zeggen zichzelf centraal, omdat zijns inziens "*de bestemming van het schilderij niet de schilder zelf is, maar het publiek, en dat bijgevolg de zaak van het begripen van een kunstvoorwerp niet in de eerste plaats bij de maker ligt die dit dan buiten het werk om aan de toeschouwer als aangesprokene dicteert*". De veelal omstreden, voor meer uitleg vatbare kunstwerken danken hun aansprekelijkheid door de tijden, de culturen heen niet omdat ze "*in de particulariteit van de wereld van de maker*" gevangen zitten, maar juist omdat ze steeds weer "*nieuwe verhalen genereren*".<sup>33</sup>

De actualiteit van een werk ligt dan ook niet besloten in een bepaalde boodschap die het des-

<sup>31</sup> Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp. 17-39

<sup>32</sup> Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp. 34-38

<sup>33</sup> De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, p. 80

sche zich in bondgenootschap stelt met de stormende rucht der volken van negen eeuwen, om te verkondigen dat de Ofsjerplaats in het Oosten behoort te staan?

Bedenkingen van nog anderen aard, ten betooge van de redelijkheid dezer leer, deelen wij, hieronder, mede; vergunt ons inmiddels het verband eens na te gaan, waarin de geheele kerkbouwsymboliek met de plaatsing van het altaar naar het Oosten staat.

Het symbolismus is zoo oud als de waereld. Zoo lang er stoffelijke vormen of zinnelijke teekens als uitdrukking, als dragers of vertegenwoordigers van zekere voorstellingen des geestes, van bovennatuurlijke wezens en geheimzinnige denkbeelden, of ook van feiten en personen, die afwezig waren, zijn opgetreden — met andere woorden, zoo lang de mensch mensch is geweest en gedacht, gesproken, en gehandeld heeft, heeft hij symbolen gebruikt, om zijne denkbeelden af te schilderen en op eene aan zijne behoeften beantwoordende wijze voor te dragen. Een van de voornaamste middeleeuwsche schrijvers over symboliek, de reeds genoemde Bisschop van Manden, Wilhelmus Durandus, zegt, met waarheid, „het zinnbeeld bestaat in het zeggen van het ééne, om er het andere mee aan te duiden” <sup>1)</sup>; inderdaad zijn alle *afbeeldingen* eigenlijk symbolen; want symbool beteekent *samenbrenging*, en zoo *vergelijking*; maar men verstaat in zonderheid door het woord die stoffelijke verschijnsels, welke op een dichterlijke wijze — door uitbreiding, samenvatting toespeling, vermomming, of langs welken anderen redekunstigen weg ook — zekere voorwerpen, die door onzen geest zijn opgenomen, zekere wezens, daden, of begrippen aanduiden en, in eene of meerdere hunner eigenschappen, kennelijk vertegenwoordigen <sup>2)</sup>.

Die geen volslagen vreemdeling is in de leer des Christendoms en in de geschiedenis der H. Kerk, kent de symboliek, ook in engeren zin, als de geliefkoosde taal, waarin de Geest Gods en het Geloof en de Liefde zijner dienaren zich uit-

1) Recht wijsgaerig spreekt Wille. Durandus (geengt *Apocalipticus*) over de verschillende soorten van symbool, in de voorreden van zijn „*Rationale divinorum officiorum*”; een werk dat tot de XIIIe Eeuw behoort.

2) „*Rationale*”, Inleiding.

5 Bladzijde 60 uit *De Heilige Linie* van J.A. Alberdingk Thijm (1858) met zijn opvattingen over het 'symbolismus'.

tijds onder de toenmalige omstandigheden moest uitdragen - of deze nu puur zintuiglijk bedoeld was of ook inhoudelijk geladen - maar in de betekenissen die het door zijn schoonheid, zijn voorstelling, zijn uitvoering et cetera in *"onze ervaring"* opwekt, en die men zich alleen dankzij het gesproken woord optimaal bewust wordt. De kunsthistorie kan vanuit dit standpunt zo langzamerhand haar koffers gaan pakken. De Visscher vindt het beslist niet nodig dat de toeschouwer zijn eigen beleving en overpeinzingen in *"de receptie van het kunstwerk"* ondergeschikt maakt aan de historisch vastgestelde 'boodschap' van dat object. Daarbij geeft hij volmondig toe - met name in de analyse van Tintoretto's *Sint Joris en de Draak* - dat bijvoorbeeld de *"fenomenologische iconografie"* van Jean-Paul Sartre, die hij op zich als anachronistisch afwijst, hem hier geholpen heeft een eigen visie op het schilderij te ontwikkelen.<sup>34</sup>

Aldus definieert De Visscher impliciet de rol van de kunsthistoricus die bij Vanbergen in een onuitgankelijk doolhof aan methodes blijft dwalen: als geschoolde kijker weet de kunsthistoricus het arsenaal aan ervaringen van het publiek zodanig te verrijken, dat men over nieuwe informatie beschikt om een dialoog met het kunstwerk aan te gaan. Juist de toevoer daarvan maakt reflecties op de kunst vruchtbaar. Zelf heb ik dat in optima forma kunnen constateren bij de plotsklapse 'ontdekking' van een conterfeitsel van Ernest van Hovell dat ik reeds jaren kende. Dit uitstekend geschilderde, negentiende-eeuwse portret kreeg een vorstelijke hermeneutische meerwaarde, toen ik na mijn onderzoek naar het schuldachtige begreep, dat de voorgestelde persoon zich liet uitbeelden als een intellectueel gevormde *homo melancholicus* in weerwil van Geels parodie op het 'romantische' toont hij zich overtuigd van de invloed die de idyllische natuur met zijn pittoreske ruïne à la Rheinvis Feith heeft op het overpeinzen van 's werelds vergankelijkheid.<sup>35</sup> Dat De Vis-

scher principieel af meent te kunnen rekenen met de noodzaak van kunsthistorisch onderzoek naar het verleden van het kunstwerk, is in het licht van het bovengaande al te gechargeerd. Wel is het van belang om op te merken dat zijn centraal stellen van de waarnemer sterke overeenkomsten toont met de eveneens door Kant beïnvloede visie van Thijm, hoewel deze hoogleraar in de esthetica uiteraard het statuut van de 'historische boodschap' van de kunst nimmer ontrouw werd.<sup>36</sup>

In dit onderzoek krijgt de kwestie van methode en systeem een extra dimensie, doordat het hier om kunstwerken gaat die het stempel dragen van de discussie, die toen reeds gevoerd werd over de beginselen van de iconografie. Wil men deze in een interpretatietheorie opnemen, zoals Vanbergen zou aanbevelen, dan is het van belang om te weten hoe men in de negentiende eeuw zelf over betekenisoverdracht dacht. In dat verband bieden de opvattingen van Thijm over zingeving en symboliek, nauw verbonden met het negentiende-eeuwse associationisme, een onmisbare vingerwijzing. Thijs benadering wordt hierna afgezet tegen de aanpak van Panofsky - die als meest gangbare leidraad het ijkgewicht vormt - en het commentaar van Van Vanbergen en De Visscher. Als vertrekpunt heb ik gekozen voor een passage uit het opstel 'Over de Kompositie in de Schilderkunst', waarin Thijm over het genre van de allegorie het volgende beginsel huldigt: men zal er zich *"met een goed gevolg van kunnen bedienen, wanneer het beeld van de voor te stellen gedachte, tot zijn begrip, geen bijzondere verstandsspanning noodig heeft, maar op het eerste gezicht herkenbaar is, en alom geavoeerd wordt gelijk eenige attributen uit de Grieksche fabelleer"*.<sup>37</sup> De allegorie moet haast als vanzelf binnen de gedachtenkring van de toeschouwer vallen en daarom putten uit het geijkte bestand aan symbolen, beelden en attributen. We merken dat hier gebalanceerd wordt op de grens van de pre-iconografie (identificatie)

<sup>34</sup> De Visscher, *Het verhaal van de kunst*, pp. 24, 55, 80.

<sup>35</sup> Zie paragraaf 15.4 'Henri Linssen'.

<sup>36</sup> Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 130-137.

<sup>37</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 252, ver-

gelijk Panofsky, *Iconologie*, schema p. 19, Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm, Bouwkunst en symboliek', pp. 14-17, Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp. 14-15.

en de iconografie in engere zin (secundaire lading), die Panofsky hanteert

Daarmee is niet gezegd dat Thijm gelukkig is met al het bestaande materiaal of meent dat voor vernieuwing in dat magazijn geen ruimte is *"Weg met de uitsluitend mythologische allegorie! Bedient u van sommige heidensche herkenningsteekens, tot dat er zich wellicht anderen uit de Nieuwe Kunst, uit de Romantiek, zullen hebben ontwikkeld, maar laat ze zooveel mogelijk ook waarheid voor ons, Christenen, zijn"*<sup>38</sup> Hoewel voor Thijm, zoals voor de meeste van zijn 'romantische' tijdgenoten oorspronkelijkheid in de kunst eerder ligt in het vinden van nieuwe en ongewone combinaties dan in volstrekt nieuwe vormen - men laadt immers al snel de verdenking op zich 'grillig' te zijn - hekelt hij de aperte fantasieloosheid die aan de meeste eigentijdse personificaties ten grondslag ligt Thijm acht een oplossing enkel mogelijk wanneer men bereid zal zijn om de beginselen van het enige inheemse, bewezen functionerende *"ikonografisch systeem"* - dat van de middeleeuwen, van de Kerk - te gebruiken voor de *"waereldlijke ikonografie in 't algemeen"* Een eigentijds iconografisch handboek zal naar zijn mening dan ook moeten beginnen met het uiteenzetten van die beginselen om ze vervolgens toe passen op *"een duizendtal historische figuren en feiten"*, bij voorkeur ontleend aan het nationale verleden Impliciet refereert Thijm zo aan het standaardwerk op dit gebied, *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands* van de Italiaan Cesare Ripa, dat hij kende in de 'Oudhollandsche' vertaling van D P Pers uit 1644<sup>39</sup> Dit boek vormt een handzame codificatie van deels middeleeuwse, deels klassieke en humanistische persoonsverbeeldingen, aan de hand waarvan met name De Stuers - men vergelijkte deel IV 'Eenheid en Veelheid' - een aantal 'Oudhollandsche' voorstellingen heeft ontworpen Algemeen mag men er zich over verbazen hoe groot de ken-

nis van Thijm en De Stuers op het gebied van de zeventiende-eeuwse iconografie was, en hoe subtiel zij deze wisten aan te wenden voor het verbeelden van hun programma

Daarnaast brengt Thijm de betekenisdraging op een hoger plan door te stellen dat de werkstukken van de mens pas kunststukken worden, *"als hetgeen hij maakt niet alleen voldoet aan het materiele einde, waartoe het gewrocht werd - maar wanneer het ook in allen deele de beeltenis, het symbool, oplevert van de gedachte, die er het aanzijn aan heeft gegeven"*<sup>40</sup> Hoewel ik op de achtergronden van deze opvatting elders dieper in ga, kan hier geconstateerd worden dat Thijm op deze manier twee betekenislagen onderscheidt Allereerst is er de herkenning die - los van de identificatie sec, Panofsky's pre-iconografische beschrijving dit is een man, een bloem et cetera - alleen kan plaatsvinden dankzij de gangbare beeldformules Door de traditie gemunt, geheiligd haast, zijn deze voor iedereen verstaanbaar Op de tweede plaats, en opererend vanuit de herkenning, wordt de toeschouwer naar een 'hogere werkelijkheid' geleid, omdat immers iedere eindige vorm zinnebeeld is van een onstoffelijke voorstelling, de gedachte Thijm demonstreert deze tweeschaligheid aan de hand van de straalkransen om de hoofden van de heiligen en de vleugels van de engelen Als attributen ter herkenning van het afgebeelde, verwijzen zij respectievelijk naar *"de onmiskenbare eigenschap der zaligheid"*, dit is *"de blanke vlam van Kennis en Liefde"*, en naar de *"eigenschap van het beter leven"*, de gevleugelde onstoffelijkheid De bescherming die daarnaast door de vleugels wordt uitgedrukt beschouwt Thijm als een neven-denkebeeld<sup>41</sup>

Hier komt precies zo'n onlogisch ambivalent trekje naar voren dat ook bij Panofsky's theorie regelmatig opdoemt en ten volle zal blijken bij de analyse van Arbeid en Bezieling het veelvoud van

<sup>38</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p 239

<sup>39</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp 328, 240, 310-319, Ripa, *Iconologia*, passim, zie over het belang van Ripa Van Straten, *Inleiding in de iconografie*, pp 21-24, Bright, *Cities built to music*, pp 55-56

<sup>40</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p 218

<sup>41</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp 329, 252-253, Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp 21-24

betekenissen op het tweede niveau, de cumulatie van symbolische beelden die met elkaar verbonden worden door een of meer leidendmotieven en zo weer voeren tot volgende duidingen. Thijm is net zomin als Panofsky in staat deze 'secundaire' lagen te systematiseren. Theoretisch gezien komt hij dus met zijn 'nevendenkbeelden' niet veel verder dan de enkelvoudige relatie attribuut-object. De meer subtiële associatiesprongen kunnen daarin niet thuisgebracht worden. Toch gaat het bij gecompliceerde beeldprogramma's, als die van het Rijksmuseum, vooral om meervoudige en -soortige relaties. Dat geldt navenant voor twee pendanten als *Arbeid en Bezieling*, waarvan de geraffineerde verhouding evenmin in eenduidige termen is te vatten.<sup>42</sup>

Hoewel er dus duidelijk methodologische tekortkomingen kleven aan Thijms opvattingen over betekenisgeving in de kunst, kunnen zij toch van nut zijn voor het preciseren van de hier gevolgde - iconografische - interpretatietheorie. Dit geldt temeer omdat Thijm geprobeerd heeft de geschetste tweeschaligheid binnen zijn christelijke ideologie een passende plaats te geven. Dit gebeurt tamelijk dwingend in zijn beginselverklaring over de verhouding tussen natuur en kunst, die, zoals ik elders zal toelichten, een uitvloei vormt van de analogie tussen God als *Deus artifex* en de kunstenaar in zijn scheppingsdrang.

Op tweelei wijs is dus de Natuur het model der Kunst  
1<sup>o</sup> De mensch bootst door kunst de natuurlijke voortbrengsels na

2<sup>o</sup> De mensch gebruikt zijne geestvermogens, zoo als de Hoogste Geest in de natuur de Zijnen gebruikte, om aan zekere behoeften te voldoen, om zekere denkbeelden uit te drukken, en het Ware en Goede (of nuttige) in het Schoone te symbolizeeren.<sup>43</sup>

Onder punt 1<sup>o</sup> bevinden we ons op het *mimesis*-

vlak, kunst als spiegel van de uiterlijke wereld, waar nauwelijks een andere interpretatie mogelijk lijkt dan die van de pure identificatie, Panofsky's pre-iconografische beschrijving. Wordt zo tevens de zintuiglijke beleving van kunst gevat, Thijms tweeschalige zingeving herkennen we in de 'eis' van het uitdrukken van denkbeelden - via symboliek en allegorie - die op een integere, en dus ware en goede manier, in termen van schoonheid vertaald terugvoeren tot het enige absolute doel dat uitsluitend te vinden is in God: de heilige typus van 'Eenheid en Veelheid', van 'Orde en Beweging', van 'Harmonie en Verscheidenheid' - het centrum van Godheid en mensheid.<sup>44</sup> Deze allesomvattende verzameling dekte uit de aard der zaak de onbegrensde variatie aan duidingen binnen het christelijke kunstsysteem.

Men kan zich niet aan de indruk onttrekken, dat zowel bij het Rijksmuseum in zijn geheel - zoals uit Beckers opstel overtuigend blijkt - als bij de beelden van *Arbeid en Bezieling* in het bijzonder, Thijms ideeën over betekenisgeving vrij nauwkeurig gevolgd zijn.<sup>45</sup> Verifiëren we dit werkend vanuit de traditionele iconografische onderzoeksmethode - het laag voor laag afpellen van vaak vervlochten betekenissen - dan wordt bij *Arbeid en Bezieling* duidelijk dat zij als personificaties sec een door De Stuers specifiek omschreven, en door Thijm gegrondvest "*denkbeeld*" uitdrukken, terwijl zij door een cumulatie van "*nevendenkbeelden*" onder meer voeren naar de bevestiging van het concept van architectuur als 'beeld' van het volmaakte hemelse Jeruzalem, de stadstaat Gods: "*Men ziet in de Christelijke Bouwkunst, dat zij eene andere dan de stoffelijke wereld tot model heeft voor hare gewrochten*".<sup>46</sup> Deze tweeschaligheid blijft echter - nogmaals - in praktische zin te mager van structuur om tot een exclusieve interpretatie te leiden, doordat de hoeveelheid el-

<sup>42</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 218, 252, 239, 304-305, 311, 324, 328-330.

<sup>43</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 217, Van Eck, *Organicism*, p. 47, zie voor *mimesis* Bright, *Cities built to music*, pp. 91-92, 103-104, 151-168, Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp. 18, 23.

<sup>44</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 330.

<sup>45</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 249-259, 278-299.

<sup>46</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 250-254, 304.

kaar aanvullende en overlappende “*nevendenk-beelden*” verhoudingsgewijs zeer omvangrijk is. Zo manifesteert zich in het programma van het Rijksmuseum de analogie tussen tekenen en schrijven, de erkenning van de Idee en het ‘ideaal’, de voorbeeldfunctie van de aanpak van Zeuxis en werkwijze van Phidias, de inbreng van de gesublimeerde melancholie, de positie van de *Magister operum*, et cetera. Een alternatieve rechtvaardiging van deze - voor hem slechts ogenschijnlijk - methodologisch zwakke plek formuleerde Thijm in *De Heilige Linie* als volgt

Die vruchtbaarheid en, als men het zoo noemen mag, die elasticiteit van liturgische [of symbolische (bvhh)] beteekenissen komt uit de levensvolheid der Kerk-zelve voort, en men zal daarom zich niet te verwonderen hebben, als, naar gelang van het standpunt waarop men zich plaatst, de deelen van het kerkgebouw [of de architectuur algemeen (bvhh)] eene afwisselende beteekenis krijgen. Ware het niet, dat deze menigvuldigheid van zin onbegrijpelijker wijze somtijds als een argument gebruikt ware om het geloof aan de symbolische intentien der stoffelijke kerkinrichting te verzwakken – dan zouden we, bij zulke eenvoudige waarheden, niet zoo lang behoeven stil te staan.<sup>47</sup>

Elders in *De Heilige Linie* merkt Thijm op dat welbeschouwd “*alle afbeeldingen eigenlijk symbolen*” zijn, omdat deze stoffelijke tekens “*op dichterlijke wijze*” een voorstelling geven van objecten, denkbeelden, feiten, daden, wezens, onderwerpen en begrippen, of facetten daarvan, die in de menselijke geest opgeslagen zijn.<sup>48</sup> Geheel in de lijn van het katholieke integralisme, waarin alles met alles samenhangt, viel er voor Thijm een eindeloze reeks aan analogieën en metaforen, titels en schakels in de kunst te bespeuren of daarop te projecteren. Om hier toch enige greep op te houden blijkt bij het programma van het Rijksmuseum een systeem geïntroduceerd te zijn dat te vergelij-

ken valt met de middeleeuwse *Concordia Veteris et Novi Testamenti*. Van deze ‘Harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament’ had Thijm in 1866 een voorbeeld uitgegeven in *De Dietsche Warande* hierin werd volgens een vast stramien tegenover een bepaalde geschiedenis of persoonlijkheid uit het Nieuwe een analoge gebeurtenis of figuur uit het Oude Testament geplaatst.<sup>49</sup> Op aanverwante wijze werden bij het Rijksmuseum concordanties geconstrueerd tussen klassieke, middeleeuwse en ‘Oudhollandsche’ motieven. Deze vormen de sleutel tot de uiterst complex verweven patronen van de uitmonstering en leiden dus tot de beoogde precisering van de - iconografische - interpretatietheorie.

De draad van Ariadne die de *Concordia* biedt, leidt tenslotte tot die problematische gelaagdheid, die Panofsky onder de noemer heeft willen brengen van de iconologie. Deze lijkt bij het Rijksmuseum vooral in het teken te staan van de Mariacultus, hetgeen via een reeks van historisch bepaalde associaties wonderlijk genoeg spoort met doelbewuste verwijzingen naar het Parthenon als maagdentempel en het Stadhuis op de Dam als burgerlijk paleis. Vooruitlopend op de meer gedetailleerde behandeling, zou ik hier op willen merken dat juist een symbolisch doorwrocht, en centraal gedirigeerd *Gesamtkunstwerk* als het Rijksmuseum een veelheid aan accenten onthult die - expliciet maar ook impliciet, hier en daar ironisch of als steek onder water bedoeld - de men zou haast zeggen wat meer elitaire componenten ervan blootgeeft. Gebed in de bestaande traditie en de opvattingen van de ‘programmamakers’, zullen deze naar ik hoop contour krijgen in de hoofdstukken onder de noemer van ‘Eenheid en Veelheid’.

Vanbergen stelt mijns inziens terecht dat de kunstgeschiedenis haar bestaan alleen waarmaakt, wanneer zij zich bewust weet te onderscheiden van de veel algemenere discipline van

<sup>47</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 72-73

<sup>48</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p 60

<sup>49</sup> Thijm, ‘De harmonieën van het Oude en het Nieuwe

Testament’, Thijm, *De Heilige Linie*, p 61, Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie* pp 11, 60, 63, 105-107

de geschiedenis en meer in het bijzonder van de cultuurgeschiedenis. Doordat het artistiek-formele aspect van de kunst, de zintuiglijke beleving, in Panofsky's interpretatietheorie in verhouding tot de betekenisdraging geen gelijkwaardige rol is toebedeeld, is de kunstgeschiedenis naar zijn mening sterk afgegleeden richting cultuurgeschiedenis. Wat maakt haar dan nog tot iets eigens? Daarmee chargeert Vanbergen mijns inziens de vraagstelling. Net zoals de historische wetenschap heeft de kunstgeschiedenis steeds leentje-buur gespeeld bij haar 'zuster'wetenschappen zoals de filosofie, de psychologie, de sociologie, de semiotiek, et cetera. Zolang de kunst in haar dualiteit of symbiose van inhoud en vorm in een dergelijk onderzoek de spil is waar het om draait, kan haar geschiedenis - zij het in de visie van Vanbergen controversieel - alleen maar verrijkt worden. Zo voegt men immers materiaal toe aan

die brede waaier van informatie waaruit de interpretatie opbloeit. Aangezien dit beroep op de andere wetenschappen in de loop van dit verhaal in allerlei facetten de revue zal passeren, kunnen we afsluiten met de constatering dat Thijm niet alleen voor de symboliek, maar ook voor het artistiek-formele aspect van de kunst een volwaardige plaats inruimt. Heel in het kort kan dit geïllustreerd worden aan zijn uitleg van het begrip 'stijl'. Meent hij enerzijds *"Het verscheiden kenmerk, dat er in de maaksels der mensen bestaat, heet STIJL"*, anderzijds noteert hij *"En de STIJL uit zich het krachtigst, onderscheidt zich het kenlykst, niet in de wijziging der materiele voorwerpen naar de materiele behoefte - maar in de wijziging der schoonheidsuitdrukking, naar den voortbrengenden kunstenaar"*.<sup>50</sup> Hiermee lijkt het standpunt bepaald voor verdere discussie.

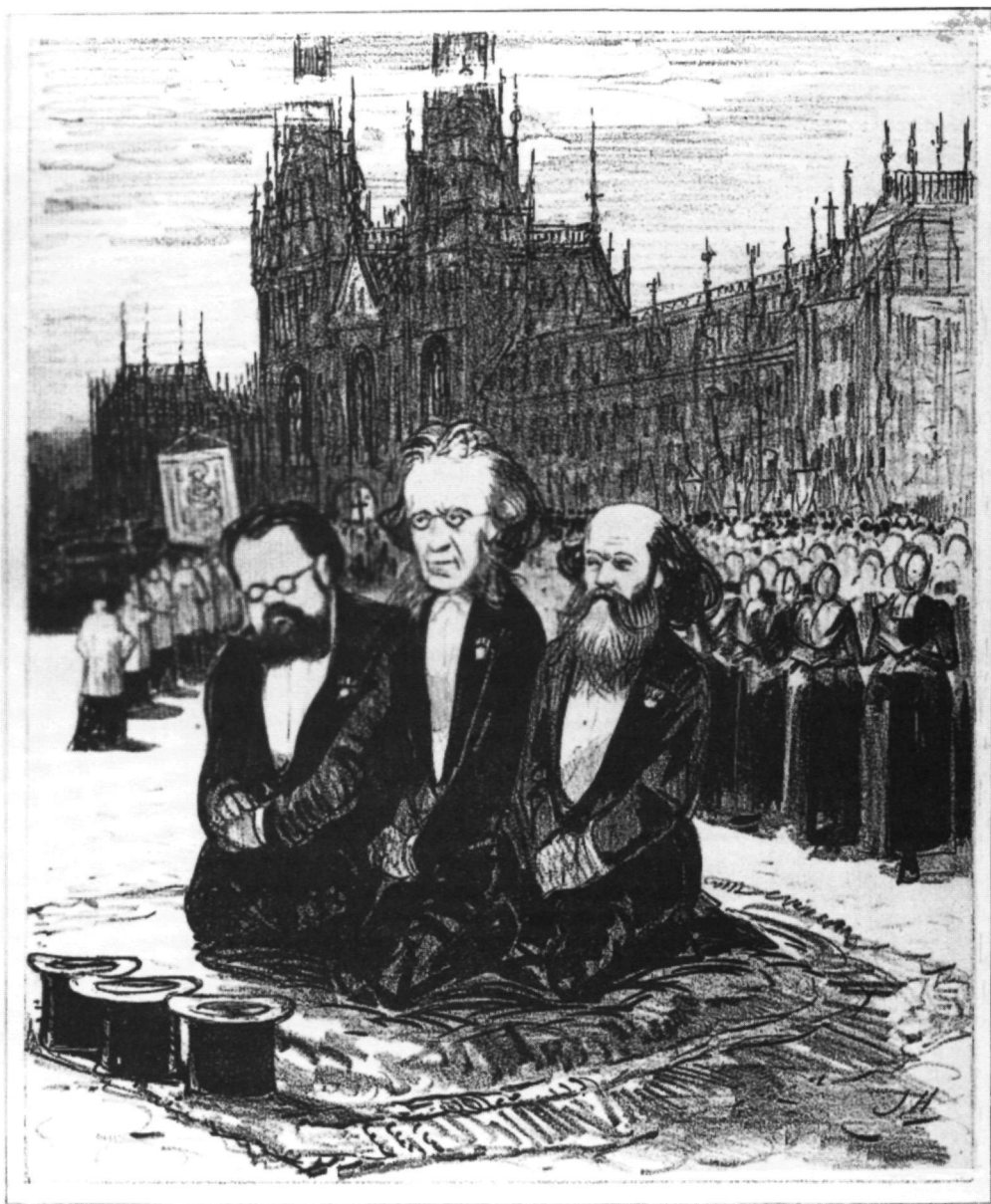
---

<sup>50</sup> Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, pp. 1-7, 12-16, Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 215, 218 (kapitalen door Thijm).

## II 'ORDE EN BEWEGING'

DE *DRAMATIS PERSONAE*





6 J.P. Holswilder, Karikatuur van een gotisch getransformeerd Rijksmuseum met op de voorgrond van links naar rechts Victor de Stuers, Joseph Alberdingk Thijm en Pierre Cuypers; het onderschrift luidt: *"De wijding van het bisschoppelijk paleis, genaamd 'het Rijksmuseum te Amsterdam'"*.

Herkomst: *De Lantaarn* van 15 juli 1885.

Foto: Stichting KLiB, KDC Nijmegen.

## INLEIDING

### HET DRIEMANSCHAP CUYPERS, THIJM EN DE STUERS

Wil men geen kunst – goed: men trekke met de kluizenaars der eerste eeuwen in de woestijn. 't Is niet aan ons om te betoogen, dat daarvoor meer geschikte tijden dan die eener geweldige maatschappelijke gisting en ontginning van den gantschen aardbodem, als de tegenwoordige, zijn aan te wijzen.<sup>1</sup> (Thijm, 1858)

Zoals dit motto aangeeft, beschouwde Thijm de kunst als een onverbrekelijk onderdeel van de turbulente ontwikkelingen waarvan de samenleving in zijn tijd getuige was. Daarin stond hij niet alleen: beoefende zijn zwager Cuypers naar eigen zeggen de meest maatschappelijke van alle kunsten, de architectuur<sup>2</sup>, *der Dritte im Bunde*, De Stuers, achtte met name het herstel van de tekenkunst en de ambachten een belangrijke regenererende sociale factor. Hieruit zou, zoals ook Cuypers met herhaling stelde, lotsverbetering voor de werkmans voortvloeien. De breed uitgedragen visie van dit driemanschap op de samenhang tussen cultuurbesef, kunstproductie en maatschappelijke bewustmaking, zoals deze uiteindelijk culmineerde in programma's als die van het Rijksmuseum in Amsterdam en de Teeken- en Ambachtsschool te Roermond, staat centraal in 'Orde en Beweging'. Te beginnen met de artistieke praxis zal getracht worden inzicht te geven in de ontwikkeling van die opvattingen van Cuypers, Thijm en De Stuers, die enerzijds in het teken staan van de routine en de rationalisatie en anderzijds van het ideaal en de doctrine. Oftewel, het deels conceptuele en deels technische karakter van kunst, dat gerekend kan worden tot respectievelijk Bezieling en Arbeid. Het drieman-

schap toonde zich sterk geïntrigeerd door de methodes, en vaak ook manoeuvres om het artistieke concept bereikbaar en de materie beheersbaar te maken, én functioneel. Werd de menselijke creativiteit in haast mystieke termen als afstraling - bezieling - van de goddelijke Schepper begrepen, het 'doelmatige' bleek in overeenstemming met de notie van stijl als *decorum*. Dit begrip uit de retorica betrof de uiterlijke waardigheid van de architectuur die haar bestemming in bouwvormen en symboliek weerspiegelde: zowel het nuttige programma van eisen als het ideële decoratieprogramma werden door stijl en uitmontering uitgedrukt. Opgeleid met dit principe vond Cuypers, ook op dit punt, aansluiting bij Thijm: zijn zwager stelde in 1848 dat architectuur als "*kunst in 't sprekend Steen*" praktisch werkbaar, karakteristiek én evocatief moest zijn.<sup>3</sup> Als een van de leidmotieven zal dit standpunt telkens terugkeren.

Bij dit deel is gekozen voor een presentatie in de vorm van tweeluikjes: ieder hoofdstuk wordt voorafgegaan door een korte algemene biografie van de persoon in kwestie, waarna enkele specifieke elementen in het kader van de bovengestelde problematiek uitgelicht worden. In het eerste hoofdstuk, gewijd aan Cuypers, zal dat zijn opleiding aan de Antwerpse Academie zijn, omdat hem daar de grondbeginselen van het vak werden bijgebracht. De periode die hij te Antwerpen heeft doorgebracht werd niet eerder afzonderlijk belicht. Deze omissie is vermoedelijk sterk beïnvloed door de ingesleten opvatting, dat Cuypers niet dankzij, maar ondanks zijn academische opleiding een groot architect was. Dit oordeel wordt echter weerlegd door het gegeven dat verschillende praktische en ideële uitgangspunten, die ten grondslag liggen aan zijn oeuvre, hun wortels hebben in het toenmalige academietoelicht. In

<sup>1</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 182.

<sup>2</sup> Cuypers, 'De nieuwe Beurs van Amsterdam', p. 1.

<sup>3</sup> Thijm, 'Willen wij alleen de Gothick?', pp.174-178; Van Eck, "'Par le style'", pp. 75-80; Thijm, *Bouwkunst*, p. 9.

de studietijd van Cuypers deden zich belangrijke ontwikkelingen voor, zoals de herleving van de kunstnijverheid - ingebed in de kunstwerkplaats, loods of *Bauhütte* -, de herziening van de rol van de architect als *Magister operum*, en de herintroductie van de gelijkzijdige driehoek voor ontwerptechniek en symboliek. Minder nieuwe of zelfs traditionele begrippen als de 'universele meester', de betekenis van stijl als *decorum* en het appèl van de bouwkunst in architectonische motieven en decoratieve elementen op het publiek - oftewel, de retorica van de architectuur - bleken in de tamelijk liberale Antwerpse sfeer uit de jaren 1840 een theoretisch kader te bieden, waarin de toen 'moderne' concepten moeiteloos konden worden geïntegreerd.

Het tweede hoofdstuk betreft de kunsttheoretische en godsdienstig getinte aspecten die door Thijm in een 'corps imaginaire d'esthétique' bij elkaar zijn gebracht. Hoewel Thijm nimmer gekomen is tot een daadwerkelijke codificatie in een standaardwerk, kan men aan de hand van zijn vele publikaties en briefwisselingen een redelijk betrouwbare reconstructie van zijn kunstleer leveren. Hier is niet gekozen voor zomaar een overzicht daarvan, maar voor een aanpak die in de lijn van Thijm zelf gelegen zou hebben, te weten de behandeling van zijn opvattingen aan de hand van een concreet kunstwerk, in dit geval 'De Organist van den Dom' (1848). Thijm schreef dit 'docu-drama' over de blinde meester Janes, een historische figuur, om het Nederlandse publiek de sfeer en denkbeelden in katholieke-

middeleeuws Utrecht voor ogen te stellen.

In het derde hoofdstuk komt ten slotte via de figuur van De Stuers het pragmatisme bij het uitdragen van de idealen van het driemanschap aan de orde. De allengs gestaalde kaders van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken, waarover De Stuers als referendaris de scepter zwaaide, bewezen zich als een onmisbaar instrument bij het kneden, scholen en bewerken - men zou haast zeggen indoctrineren - van het 'ongeschaafde' publiek tot een cultureel weerbare en artistiek produktieve falanx. Met Thijm en Cuypers was De Stuers ervan overtuigd dat vorming en onderwijs tot een substantiele verbetering van de kwaliteit van het leven van de gemiddelde werkmans zou leiden. Daarnaast zou juist De Stuers het gezamenlijke ideaal om 'ware' en 'schone' kunst te maken het meest effectief verwezenlijken: niet alleen in praktische zin via de organisatie van het onderwijs en de musea, maar ook inhoudelijk door zijn bijdrage aan de educatieve presentatie van de museumcollecties en de iconografie van de beeldencycli van de rijksgebouwen. Tot een van de meest opvallende paradoxen van dit boek behoort dan ook de constatering dat juist deze geëngageerde katholieke voorhoede de *auctores intellectuales* leverde van statusrijke bouwwerken die in hun uiterst erudiete, verfijnde en gecompliceerde decoratieprogramma's nauwelijks verder af hadden kunnen staan van het publiek, dat het driemanschap hoopte te vormen.

# 1. VAN UNIVERSELE MEESTER TOT MAGISTER OPERUM

DE ONTWIKKELINGEN IN DE ACADEMIEJAREN VAN  
P J H CUYPERS

A PIERRE J H CUYPERS (1827-1921)

*Biografische schets*<sup>4</sup>

Petrus Josephus Hubertus Cuypers werd geboren te Roermond op 16 mei 1827 uit het huwelijk van Johannes Hubertus Cuypers (1769-1858) en Maria Joanna Bex (1781-1874) als jongste van negen kinderen. Hij doorliep in Roermond het stedelijk college of gymnasium en volgde ondertussen tekenlessen aan de stadstekenschool bij Henri Linssen. Zijn vader, een decoratieschilder die zich daarnaast gespecialiseerd had in genrestukjes, had voor verschillende kinderen een artistieke toekomst uitgestippeld. Zo zou zoon Frans R H Cuypers (1820-1866) na zijn opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen zich als portretschilder vestigen in New York (circa 1855), terwijl Henri H Cuypers (vader van architect Ed Cuypers) in zijn vaders voetsporen zou treden als decoratieschilder. Hij realiseerde in de Munsterkerk te Roermond in 1850-51 de eerste vingeroefeningen op het gebied van de monumentale decoratieve polychromie - het "*kleurrijk versieringsselsel*" - van zijn jongste broer Pierre, met wie hij zijn leven lang samenwerkte. Hoewel het gezin niet echt onbemiddeld geweest lijkt te zijn, zag Cuypers senior wel de noodzaak in om zowel voor Frans als Pierre een studievergoeding los te krijgen van de stad Roermond, om hen een degelijke opleiding te kunnen laten volgen aan de Koninklijke Academie te Antwerpen.

Van 1845 tot 1849 verbleef Pierre Cuypers te Antwerpen voor zijn vorming als architect en meubelontwerper, terwijl hij daar tevens de cursussen schilder- en beeldhouwkunst bezocht.

Voor zijn praktische scholing was hij werkzaam bij de bureaus van respectievelijk de architecten P Dens en Ferdinand Berckmans, welke laatste tevens verantwoordelijk was voor het bouwkundeonderwijs aan de Academie. In de periodes die hij met vakantie te Roermond doorbracht werd hij vermoedelijk door zijn vroegere leermeester Henri Linssen bij de plaatselijke mecenas notaris Charles Guillon geïntroduceerd, die elkaar kenden van de Koninklijke Harmonie. Voor dit gezelschap dat tot in Brussel triomfen vierde, zou de student Cuypers op verzoek van Linssen een kiosk ontwerpen. De rol van Guillon als mentor van Cuypers heeft vooral daarin gelegen, dat hij zijn omvangrijke boekery voor de aankomende architect openstelde, waar de meest moderne literatuur op het gebied van architectuur en oudheidkunde te vinden was.

Toen Cuypers in 1849 bekroond met de *prix d'excellence* terugkeerde naar Roermond, richtte hij nog in hetzelfde jaar de firma Cuypers, Georges en Stoltzenberg op, die onder bisschoppelijke protectie kwam te staan van mgr J A Paredis. Een jaar later trouwde hij te Antwerpen met Rosalie de Vin, die echter al in 1855 na de geboorte en de dood van hun tweede kind overleed. Op het portret dat Frans rond 1853 van zijn jongste broer maakte als veelbelovende *architectus doctus* - aanleiding was de ingebruikname van het door Pierre ontworpen woon- en werkcomplex van de tweede vennootschap Cuypers & Stoltzenberg aan de Maastrichterweg - werden zijn vrouw en dochtertje postuum toegevoegd.

Cuypers' eerste grote opdracht betrof de genoemde 'restauratie' van de Munsterkerk te Roermond in 1850-51, waarbij hij werd geassisteerd door zijn vroegere leermeester Henri Linssen, zijn broer Henri en de nog maar recent uit Parijs teruggekeerde beeldhouwer Jean Henri Leeuw. In

<sup>4</sup> Deze biografie van Cuypers gaat met name terug op De Stuers, P J H Cuypers' (1897), A J J A Alberdingk Thijm, Tent cat. Tentoonstelling der werken van dr. P J H

Cuypers, Dr Cuypers Gedenkboek (1827-1927), Hoogewoud, P J H Cuypers en Amsterdam, Linssen, 'De jonge jaren van bouwmeester Cuypers', Van der Plas, Vader Thijm

hetzelfde jaar werd Cuypers tot stadsarchitect van Roermond benoemd. Daarna kwamen de opdrachten vrij gestaag binnen, zowel vanuit de goede Roermondse burgerij - in de jaren '50 genoot Cuypers de protectie van Charles Guillon - als van de clerus. Zijn eerste monumentale nieuwbouwprojecten betreffen het complex van de Sint-Lambertuskerk te Veghel (1854-1862), de Sint-Martinuskerk van Wyck-Maastricht (1858), de Sint-Catharinakerk te Eindhoven en de Sint-Laurentiuskerk te Alkmaar (beide 1859). Met de drie eerste gebouwen liet Cuypers zien hoe het ideaal van de gotische kathedraal op verschillende programmatische niveaus vertaald en ruimtelijk ingekaderd kon worden in respectievelijk een dorp, een stad en een voorstad. In het laatste geval toonde hij bovendien de veelzijdige mogelijkheden van de assimilatie van dit ideaal met Hollandse bouwtradities. Opvallend in zijn ontwerpen is de combinatie van een tamelijk strikt rationalisme in de structuur en de detaillering van het gebouw met het streven naar - schilderachtige - afstemming op de omgeving door de werking van massa's en volumes. Voorts werden de gebouwen iconologisch geprofileerd door de verwerking van symbolisch geladen architectonische elementen en decoratieve motieven. Zo draagt de Sint-Catharinakerk het beeld van de stadskathedraal uit door haar verwijzing naar de grote Franse voorbeelden uit de dertiende eeuw.

In de interieurs van deze gebouwen werden 'eerlijke' materialen gebruikt als onbepleisterde baksteen, hout, ijzersmeedwerk, enzovoorts. Daarbij paste Cuypers de ene keer baksteenpolychromie toe gecombineerd met geschilderde decoratieve patronen naar 'middeleeuws' model en enkele monumentale voorstellingen, terwijl de andere keer de ruimte aan een totaal polychroom concept onderworpen werd. Een belangrijke rol hadden de kleurige glas-in-loodramen, waarvan de techniek terugging op de middeleeuwen en met name door Frans Nicolas te Roermond was geperfectioneerd. In de historiografie neemt de Martinuskerk van Wyck een bijzondere plaats in, omdat hier voor het eerst sinds lange tijd in een project van deze status en omvang gemetselde gewelven werden

aangebracht, in plaats van gepleisterde schijngewelven. Bij het ontwerpen van burgerlijke gebouwen en met name woonhuizen zou Cuypers zich in de jaren 1850 vooral laten inspireren door de modellen van A.W.N. Pugin, die hij kende uit de Franstalige bewerking van Th.H. King, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne* (1850).

In 1855 leerde Cuypers de kunsttheoreticus en literator J.A. Alberdingk Thijm kennen, wiens zuster Nenny (Antoinette Catharina Theresia) Alberdingk Thijm hij in 1859 trouwde. Thijm recenseerde de bouwprojecten van Cuypers in zijn tijdschrift *Dietsche Warande* en werd door hem aangemoedigd een studie over de kerkelijke symboliek op te vatten, die uitmondde in het boek *De Heilige Linie, Proeve over de oostwaardsche richting van kerk en autaar als hoofdbeginsel der kerkelijke bouwkunst*. Door zijn verbondenheid met Thijm kreeg Cuypers vrij snel toegang tot de internationale kring van 'neogotici', waartoe mensen als August Reichensperger, F. Bock en Vincenz Statz in Duitsland, A.-N. Didron-Ainé en E.E. Viollet-le-Duc in Frankrijk en G.E. Street en A.J. Beresford-Hope in Engeland en hun landgenoot J. Weale in België behoorden. Rond 1863 was de architect dan ook voldoende zeker van zichzelf en van de steun uit dit internationale circuit om mee te dingen naar prijsvragen als die voor het Monument 1813 op het Plein te 's-Gravenhage en het Muzeüm Koning Willem I te Amsterdam. In beide gevallen onttaarde de prijsvraag in een ware publicitaire veldslag, waaraan Cuypers en Thijm niet alleen vijanden voor het leven overhielden - zoals Carel Vosmaer - maar waarin zich ook een aantal van de genoemde buitenlandse deskundigen mengde. De discussie over de kwaliteit van de inzendingen raakte echter grondig vertroebeld door de associaties die Cuypers' inzending opriep met rooms, gotiek, middeleeuws, antinationaal en ultramontaans (dat wil zeggen, onderhorig aan het absolute pauselijk gezag vanuit Rome). Zijn op het Londense Albert Memorial geïnspireerde ontwerp voor het Monument 1813 zou dan ook niet verder komen dan een tweede plaats. Hoewel bij de wedstrijd rond het Muzeüm Koning Willem I de winnaar, Ludwig Lange uit



7 P.J.H. Cuypers, *Woonhuis en werkplaatsen van Cuypers & Stoltzenberg*, Roermond 1853. Dit ontwerp is sterk beïnvloed door het model van de *'Hotels Anciens et Modernes'* uit de franstalige bewerking van T.H. King van de werken van A.W.N. Pugin, *Les vrais principes* uit 1850.

Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond

München, het programma van eisen met name op het punt van de voorgeschreven overeenstemming met "*vaderlandsch gevoel*" niet had gerespecteerd, moest Cuypers zich nogmaals met een tweede plaats tevreden stellen.

In hetzelfde jaar 1863 was Cuypers met zijn bouw bureau naar Amsterdam verhuisd om zijn actieradius als architect te kunnen vergroten. De kunstwerkplaatsen bleven te Roermond. Opererend vanuit deze as zou hij geheel katholiek Nederland bedienen. Alleen al de *augusta urbs Amstelodamum*, die Cuypers onder invloed van Thijm als een 'Heilige Stede' opvatte, zou én ruimtelijk

én qua silhouet ingrijpende wijzigingen ondergaan door de bouw van Cuypers' fraaiste kerken als De Posthoorn, de Vondelkerk, de Maria-Magdalena, de Dominicuskerk en de gepretendeerde Amsterdamse kathedraal, de Willibrorduskerk. Opvallend bij het merendeel van deze werken was de vaak virtueuze manipulatie van het bouwterrein, de rationele vertaling daarvan in het gebouw, het ruimtelijke boetsen van bouwmassa's en het inwendige, constructieve spel van bogen, gewelven, arcades, et cetera. Efficiënte structuur en schilderachtige aansprekelijkheid gingen hier hand in hand. Wat betreft de interieurs zou ener-

zijds de baksteenpolychromie verder verfijnd worden en anderzijds met de volledig beschilderde Sint-Dominicus (1886) een hoogtepunt in monumentale polychromie gerealiseerd worden. Daarnaast wist Cuypers op regionaal gebied op de *genius loci* in te spelen, zoals in Friesland waar hij aanknopend bij middeleeuwse bouwtradities - Blauwhuis, Sneek, Dokkum, Wytgaart - een soort van 'huisstijl' avant-la-lettre ontwikkelde.

Cuypers' activiteiten in de monumentenzorg zouden vooral een vlucht nemen na zijn benoeming in 1874 tot deskundige op het gebied van de architectuur in het College van Rijksadviseurs van de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, waartoe hij door Victor de Stuers uitgenodigd was. De Stuers werd nog geen jaar later door de rijksoverheid in dienst genomen als hoofd van de pas opgerichte afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken. In deze functie had hij een dikke vinger in de pap bij de benoeming van Thijm tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis en de esthetica aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam in 1876. Datzelfde jaar kwam ook de benoeming van Cuypers tot architect der Rijksmuseumgebouwen los. Dit gebeurde na een besloten prijsvraag tussen Cuypers, de architect des konings L.H. Ebersson, Cornelis Outshoorn, die echter spoedig daarna overleed, en H.P. Vogel, hoogleeraar Bouwkunst te Den Haag (op voorspraak van Carel Vosmaer). Cuypers diende hierbij twee ontwerpen in, waarvan de variant met de meer classicistisch getinte uitvoering van de museumcommissie de voorkeur kreeg boven het plan in 'Oudhollandsche' - gotisch-renaissancistische - stijl. Uiteindelijk zou echter mede op aandringen van De Stuers deze laatste versie verder uitgewerkt en uitgevoerd worden. Hoewel de anti-katholieke lobby van met name Carel Vosmaer deze gestage ontwikkeling van de katholieke 'stijlterranie' scherp bekritiseerde en ook de Maatschappij tot Bevordering van de Bouwkunst meer en meer ernstige concurrentievervalsing begon te vrezen, werd Cuypers toch nog belast met de opdracht voor het ontwerpen van het Centraal Station te Amsterdam. In de jaren daarna zouden

hem vanuit verschillende richtingen allerlei projecten betwist worden, variërend van de kloostergang bij de Dom en het Universiteitsgebouw in Utrecht tot de Grafelijke Zalen in Den Haag. Zelfs de particuliere opdracht tot het herbouwen van Kasteel De Haar, die Cuypers door bemiddeling van De Stuers van baron van Zuylen van Nyevelt van de Haer kreeg, dreigde door acties van de zijde van de Maatschappij tot Bevordering van de Bouwkunst in het gedrang te raken.

Behalve als architect profileerde Cuypers zich als bestuurder en als politicus. Zijn relatiepatroon bestreek talloze maatschappelijke instellingen, terwijl hij zowel in Amsterdam als na zijn terugkeer in Roermond (1894) lid van de gemeenteraad was. Als ex-gemeenteraadslid van Amsterdam heeft hij onder meer gelobbyed om de opdracht voor de nieuwe Koopmansbeurs aan H.P. Berlage te laten verstrekken. Anderszins getuigden zijn activiteiten van een grote sociale betrokkenheid: als voorzitter van de Uitvoerende Raad van de Vereniging ter Veredeling van het Ambacht stond hij aan de basis van een concept-wet op de arbeid, waarin onder meer het leerlingensysteem in de kunstwerkplaatsen geregeld werd. In Roermond hebben zijn bemoeienissen in latere jaren onder meer geleid tot het behoud van de middeleeuwse Minderbroederskerk, de bouw van het postkantoor naar ontwerp van D. Knuttel en de oprichting van de Teeken- en Ambachtsschool in 1902-1908, waarover hij in verschillende kwaliteiten de supervisie voerde. Zijn laatste grote bouwproject betrof de kerk van O.L.-Vrouwe-Onbevlekt-Ontvangen te Venlo, die in 1911 opgeleverd werd. Cuypers overleed te Roermond op 3 maart 1921.

Als belangrijkste leerlingen van Cuypers kunnen genoemd worden C.H. Peters (Departement van Justitie Den Haag en voormalig Hoofdpostkantoor Amsterdam) en J. van Lokhorst (Algemeen Rijksarchief Den Haag en co-auteur Teekenschool Roermond). Daarnaast werden op zijn bureau opgeleid: zijn zoon Jos.Th.J. Cuypers, J.M.L. Lauweriks, K.P.C. de Bazel, H.J.M. Walenkamp, J. Kayser, E.J. Margry, Nicolaas Molenaar, J.H.H. van Groenendael, Jan Stuyt, Th. Wijdeveld en vele andere architecten.



8 P.J.H. Cuypers (ontwerp) en F.H. Linssen (ten dele de uitvoering), *Het transept en het priesterkoor van de Munsterkerk te Roermond*, gerestaureerd en heringericht door Cuypers, waarbij op de muur van het koor (rechts op de foto) engelen van de hand van F.H. Linssen uit 1850-1851. De transeptschilderingen dateren van 1884-1886, de kroonluchter van 1901. In de jaren 1960-1964 werd deze uitmonstering geheel verwijderd.

Foto: RDMZ Zeist



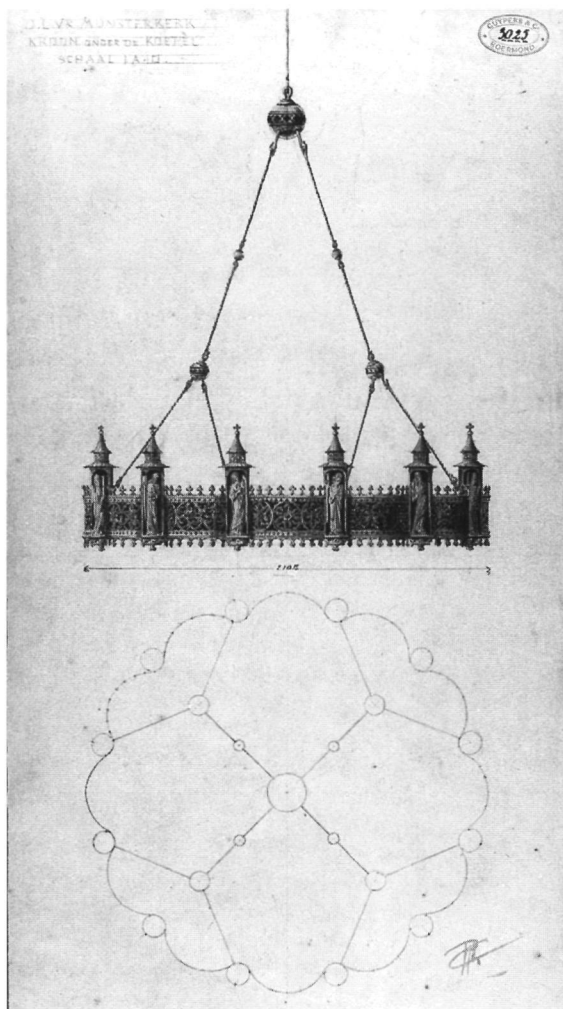
1.1 DE ENTREE VAN DE *MAGISTER OPERUM*

Zoals in de inleiding van 'Orde en Beweging' werd gesteld is Cuypers' leertijd aan de Academie te Antwerpen niet eerder apart voor het voetlicht geplaatst. Hoewel in diverse studies gewzen is op de twijfelachtige mythevorming rond het academieonderwijs, die De Stuers met zijn biografie van Cuypers uit 1897 heeft ingeluid, heeft dat nog niet tot een consistente correctie van het gangbare - negatieve - beeld geleid. In het kader van dit onderzoek is het vooral de bedoeling om de verschillende artistieke en kunsttheoretische aspecten in kaart te brengen die van groot belang blijken te zijn voor een beter begrip van Cuypers' werk, idealen en uitgangspunten: hoewel hij zich vanaf zijn Antwerpse jaren als *angry young man* in het architectuurdebat ontwikkelde, ging dat niet gepaard met het afwijzen van de academische grondslagen die hij tot op hoge leeftijd trouw bleef. Tot de belangrijkste thema's uit zijn opleidingsjaren behoren ongetwijfeld het instituut van de kunstwerkplaats of *Bauhütte*, het belang van de inbreng van de *Magister operum*, de centrale betekenis van de gelijkzijdige driehoek en de op de retorica teruggaande overtuiging dat architectuur als taak heeft om te ontroeren, waarbij stijl opgevat werd als *decorum*. Juist dit laatste begrip wordt hier gebruikt als toetssteen die uitwijst hoe krachtig enerzijds de nieuwe, semi-'middeleeuwse' concepten in vertrouwde academische kaders geworteld waren en anderzijds traditionele desiderata als *decorum* en *movere* daar moeiteloos mee samengingen.

Wie Cuypers' vormende jaren vergelijkt met de loopbaan van een aantal tijdgenoten, zoals uiteengezet in een serie biografische schetsen in de bijlagen van dit boek, merkt al snel dat het aloude classicistische ideaal van de universele meester, die alle genres en stijlen beheerst, in de negentiende eeuw deels gehandhaafd en deels opnieuw ingevuld werd om ten slotte een gedaanteveran-

dering te ondergaan in de figuur van de (pseudo-)middeleeuwse *Magister operum*. Dit begrip is door Cuypers zelf pas zeer laat in zijn carrière geïntroduceerd en wel in zijn inleiding tot het naslagwerk van Jan Kalf over de katholieke kerkgebouwen in Nederland, gepubliceerd in 1906-1916, waarin hij stelt: "*De architect, die de middeleeuwen terecht noemden Magister operum, den Meester van het werk, moet kunstenaar zijn, moet bezieling, schepingskracht bezitten*".<sup>5</sup> Het gebruik van dit epitheton valt binnen de Cuypers-historiografie te herleiden tot het artikel van Sible de Blaauw: 'Een negentiende-eeuwse *Magister operum*'. In zoverre is deze titel incorrect, dat men in de middeleeuwen nooit de meervoudsvorm zal aantreffen, omdat het niet gaat om de artistieke leider van het *Gesamtkunstwerk*, dat uit verschillende samenhangende 'werken' bestaat, maar, zoals uit de evaluatie van dit hoofdstuk zal blijken, om de directeur van de bouwloods, de "*maître de l'oeuvre*", de "*meester van den wercke*", de *magister operis*. Vanwege de historiografische implicaties is in dit boek Cuypers' eigen benaming *Magister operum* aangehouden. Als synoniem hanteerde Thijm hiervoor vanaf eind jaren 1850 de bijbelse benaming Beseleël, de oudtestamentische kunstenaar die de Ark des Verbonds had gemaakt. Later zou hij bovendien de 'Oudhollandsche' term "*D'aerts Bouheer*" introduceren, die hij ontleend had aan Vondels grafgedicht op Jacob van Campen. Voor het zelfbeeld van Cuypers zijn de nauw verwante begrippen van groot belang geweest: terwijl in de voorhal van het Rijksmuseum de Beseleël-tekst uit *Exodus* werd gekalligrafeerd, liet Cuypers zichzelf aan de voorgevel als klassieke "*aerts Bouheer*" portretteren en ten slotte een klassieke architect afbeelden als *Magister operum*. Met dit drievoudige gebaar lijkt een ontwikkeling haar beslag gekregen te hebben die vanaf circa 1830 geleidelijk op dreef kwam met de successievelijke publikaties van Sulpiz Boisserée en August Reichensperger in Duitsland, de oudheidkundigen

<sup>5</sup> Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. v (vet van mij, bvhh).



9 P.J.H. Cuypers, *Gasluchter voor de Munsterkerk te Roermond*, geïnspireerd door de romaanse kroonluchters van Aken en Hildesheim, waarin het Hemelse Jeruzalem wordt verbeeld, Amsterdam/Roermond 1901. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: NAI Rotterdam

A.-N. Didron en E.E. Viollet-le-Duc in Frankrijk, en Thijm in Nederland. Op de achtergrond klinkt ver maar duidelijk de echo door van Goethes onsterfelijke hymne op de Dom van Straatsburg en zijn *Magister*, Erwin von Steinbach.<sup>6</sup>

Aan de hand van de genoemde biografie van De Stuers zal worden ingegaan op het pluriforme karakter van het bouwkundeonderwijs. Vervolgens komt de controverse tussen Cuypers en zijn leermeester Berckmans aan de orde, waaruit de betekenisverandering van 'stijl' als *decorum* naar formele karakteristiek naar voren komt. Maar ook het belang van deze begrippen voor de manier waarop Cuypers zijn gebouwen 'karakter' gaf, wordt uiteengezet. Cuypers' visie hierop blijkt terug te gaan op het leerboek van de Franse architectuurtheoreticus, J.F. Blondel, die op blijvende wijze de iconologische inslag van zijn werken heeft bepaald. Als laatste onderdeel volgt het onderwijs in kunstnijverheid, sculptuur en - monumentale - schilderkunst. Aan de hand hiervan kon enerzijds de systematiek en de ideologie van de kunstwerkplaats in perspectief worden geplaatst en anderzijds nieuw licht worden geworpen op Cuypers' inrichtingskunst. Al deze aspecten van Cuypers' opleiding zijn een prominente rol blijven spelen in zijn oeuvre, zoals bij de delen over de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool en het Rijksmuseum duidelijk zal worden. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een korte evaluatie waarin vastgesteld wordt dat door het appèl aan een generatie die nog opgevoed was met het erkende classicistische ideaal van de 'universele meester', de *Magister operum* als een eigentijdse voortzetting daarvan gepresenteerd kon worden. Een dergelijke herinterpretatie werd min of meer afgedwongen nadat de 'universele' kunstenaar door een invloedrijke criticus als Charles Baudelaire in 1846 op tamelijk sarcastische wijze vanwege zijn quasi-veelzijdigheid afgedaan was met

<sup>6</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 296; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp. 107-116, i.h.b. pp. 111, 113; Didron, *Artistes du Moyen Age*, p. 146 (in Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp. 110 wordt ten onrechte verwezen naar pp. 82, 117); zie voor Bois-

serée: Germann, *Neugotik*, pp. 47, 87, 137, 147-151, 162-163, 171-172; Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', p. 5 e.v.; Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51-58; Thijm, *Jacob van Campen*, p. 129.

het negatief bedoelde predicaat 'eclectisch' <sup>7</sup> Hiermee lijkt een ontwikkeling te zijn ingezet die vroeg om een onbesmette equivalent voor de 'universele meester', waarin bestaande tradities en nieuw elan verenigd konden worden. Voor de architectuur bleek dit de *Magister operum*.

## 1.2 HET BOUWKUNDEONDERWIJS TE ANTWERPEN

Honderd jaren na Blondel was men te Antwerpen wel niet meer blind genoeg om de gothiek, die alleen Berckmans te onderwijzen had, heelemaal te verwerpen, - de hoofdkerken van Antwerpen en van tien andere Belgische steden waren kwalijk weg te cijferen, - maar men kende daaraan alleen een beperkt recht van bestaan toe: de gothiek was dan een eigenaardige wijze van bouwen, alleen geschikt voor kerken <sup>8</sup> (De Stuers over Cuypers' opleiding aan de Koninklijke Academie van Antwerpen).

De Academie te Antwerpen, had, toen Cuypers zich daar in 1844 inschreef, de nodige turbulente ontwikkelingen achter de rug. Weliswaar doet De Stuers tamelijk sneerend over de beginselen van het architectuuronderwijs aldaar, maar het feit dat niet uitsluitend in classicistische trant onderwezen werd, wijst op een brede opzet. Zeker als men de toenmalige pogingen in Parijs om deze als enige overheidsstijl aan te wijzen ten koste van de middeleeuwse vormtaal, in overweging neemt. Het onderzoek naar de Belgische Sint-Lucasscholen bevestigt dit beeld. Onder de enthousiaste leiding van de door De Stuers als karikatuur neergezette Ferdinand Berckmans (1803-1854), hoogleeraar Bouwkunst aan de Academie sedert 1841, groeide Antwerpen uit tot een neogotisch centrum van formaat. Berckmans ont-

wierp in 1840, 37 jaar oud, zijn eerste gebouw in burgergotiek, terwijl zijn vroegste historiserende kerk, de O.L.-Vrouwe-ter-Sneeuw te Borgerhout in 1841-1846 tot stand kwam, kort voordat Cuypers in Antwerpen arriveerde. Naast Berckmans had Cuypers de beide restaurateurs van de O.L.-Vrouwekathedraal van Antwerpen als docent, te weten F. Stoop (1815-1862) en F.A. Durllet (1816-1867). De eerste was met dit middeleeuwse monument door en door vertrouwd geraakt als jongere verwant van de stadsarchitect F. Stoop, die de moeizame klus van het opmeten van de Antwerpse kathedraal had geklaard. Durllet won al in 1837 een prijs voor een creatie in middeleeuwse bouwkunst. Hij raakte vooral bekend als de ontwerper van een van de hoogtepunten van de Vlaamse neogotiek, het koorgestoelte in de Antwerpse kathedraal uit 1839. Durllets faam bereikte ook Pugin die hem in 1849 te Antwerpen bezocht en onder meer een van zijn kapitelen bewonderde <sup>9</sup>.

Al de genoemde werken lagen binnen handbereik van de student Cuypers, die ongetwijfeld tevens heeft kunnen profiteren van de relatief vroege publikaties over middeleeuwse bouwkunst in België. De 'middeleeuwse' verhandelingen van F. de Vigne, A.G.B. Schayes, Edm. Solvyns en C.A. Demanet werden alle in de jaren 1840 voor een deel als bekroonde stukken door de Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts aanbevolen en soms zelfs uitgegeven <sup>10</sup>. Hoewel de samenstelling van een specifieke bouw- en oudheidkundige bibliotheek bij de Academie niet lang daarvoor aangevangen was, schijnt er reeds het nodige voorhanden geweest te zijn gedurende Cuypers' opleiding. Omdat de aankoopdata van de werken niet bekend zijn - en dat geldt ook voor het boekenbezit van Guillon - moet hier een

<sup>7</sup> Zie bijlage VI 15 'Zuidnederlandse kunstenaars', Baudelaire, *Critique d'art*, deel 1, pp. 150-152, 157-158.

<sup>8</sup> De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), p. 6.

<sup>9</sup> Stanton, *Pugin*, p. 141, haalt Pugin over Durllet aan, Boersma, "'Tijdvakken van een ver verleden'", p. 104, citeert een brief d.d. 18 maart 1824 van F. Stoop (senior) aan Christiaan Kramm, die toen juist belast was met de

opmeting van de Dom van Utrecht.

<sup>10</sup> De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), pp. 4-9, Verpoest, 'De architectuur van de Sint-Lucasscholen', pp. 245-251, Van Clevén, 'Neogotiek en neogotismen', pp. 28-33, Van Clevén, 'Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten', pp. 279 e.v., Looijenga, *De Utrechtse School in de neogotiek*, pp. 54-59.



10 Frans Cuypers, *Portret van Pierre Cuypers*. Frans heeft zijn broer afgebeeld als architectus doctus met tekendoos, gelijkzijdige driehoek en een romaans-gotisch kapiteel, en een rijkgevolle boekenkast op de achtergrond. Het portret van zijn eerste vrouw met overleden dochttertje is postuum in 1855 toegevoegd. De lijst herinnert aan de entree naar het woonhuis (zie afbeelding 7). Roermond circa 1853. Olieverf op doek. Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond.

slag om de arm gehouden worden: behalve de gekte classicistische handwerken zoals die van Vitruvius, Blondel en Félibien - of meer eigentijds - de Hollandse ingenieur W. Brade, zijn invloedrijke Franse collega J.N.L. Durand, de esthetici A.-Chr. Quatremère de Quincy en J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, treft men te Antwerpen ook de op de middeleeuwen gerichte literatuur aan van A. de Caumont (niet zijn *Cours d'Antiquités*, die

Cuypers van zijn mentor Guillon mocht lenen), P.J. Goetghebuer, K.A. Heideloff, A. Lenoir, A.G.B. Schayes, A.-N. Didron, A.C. en A.W.N. Pugin en als enige esthetisch filosoof Friedrich von Schlegel. Vergelijkt men dit overzicht met de veilingcatalogus van de bibliotheek van Charles Guillon, dan valt onmiddellijk op dat de Roermondse notaris een heel wat ruimer en representatiever beeld kon bieden van de cultuurhistori-

sche en oudheidkundige stand van zaken behalve periodieken als het *Kolner Domblatt* of de *Bulletin et Annales de l'Academie d'Archeologie de Belgique*, bezat Guillon werk van Caumont, Lenoir, M A Laugier, A Berty, H Fortoul, F de Verneilh, J Oudin, J Kreuser, J P Schmit, F Kugler, J J Bourassé, E Solvijs, F de Vigne, F Hemsterhuis, Winckelmann, Boissérée, Reichensperger, Didron en Schayes. Als veelbelovende student kreeg Cuypers van Guillon toegang tot zijn bibliotheek.<sup>11</sup>

Mag het tendentieuze beeld van De Stuers inzake het academieonderwijs zo enigermate gecorrigeerd zijn, hij benadrukt wel terecht hoe krachtig het lesprogramma er vasthield aan de grondslag van “de vijf klassieke orden van Vitruvius”. Onverkort respecteerde men het axioma dat alleen hieraan de kwalificatie van “schoone” *bouwkunst* toekwam. Ook in dit geval moet echter rekening gehouden worden met een ommissie van De Stuers: gelet op de geschetste belangstelling voor de gotiek had men naar alle waarschijnlijkheid voor de middeleeuwse architectuur - en mischien voor de inheemse bouwkunst in het algemeen - het predicaat ‘schilderachtig’ gereserveerd. Hierarchisch stond zij daarmee misschien een tree lager dan de klassieken, maar dat laat onverlet dat juist die benadering voor haar emancipatie gezorgd heeft.<sup>12</sup> Uit de her en der verspreide opmerkingen van De Stuers kan men opmaken dat Cuypers alle gelegenheid heeft gehad om zich het classicistische idioom eigen te maken. Door de theorielessen en het bouwkundig teken-

onderwijs aan de Academie raakte hij “spoedig geconifijt in de geheimen der zoogenaamde klassieke architectuur, welke hij buiten de academie ook nog bestudeerde in de werkplaats van den architect P Dens”. Net zoals zijn vakbroeders in de andere takken van kunst, combineerde Cuypers de deeltijdsopleiding aan de Academie met een stage bij een werkplaats. Dat deze praktijk bevredigend werkte impliceert De Stuers wanneer hij verhaalt dat Cuypers zijn eerste reis langs de Benedenrijn in 1850 kon maken dankzij “een premie in geld, dien hij met Dens gewonnen had door de beantwoording van een prijsvraag voor eene ‘Cité ouvrière’”. Een dergelijk complex werd in Nederland voor het eerst gerealiseerd door Petrus Regout in 1863-64 met de “Groete bouw” bij zijn Maastrichtse aardewerkfabrieken. Het is spijtig dat we ons van het ontwerp van Dens en Cuypers geen enkele voorstelling kunnen maken. Zijn andere classicistische getinte coproductie uit die dagen is eveneens verdwenen: de afgebrande overkapping van de Beurs van Antwerpen van zijn leermeester Berckmans, waarin Cuypers volgens De Stuers had geparticipeerd.<sup>13</sup> En passant geeft dit aan dat hij tegen het einde van zijn opleiding niet alleen in de werkplaats van Dens actief was, maar ook op het bureau van zijn leermeester.

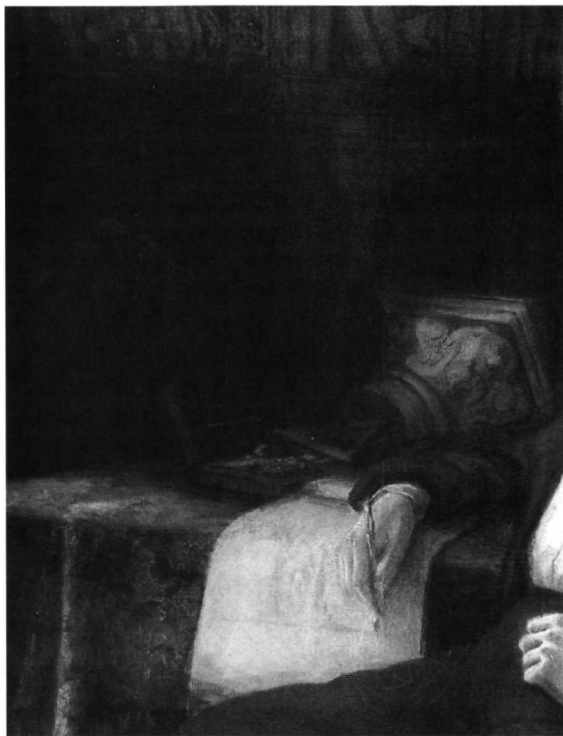
Daar zal Cuypers ongetwijfeld zijn eerste praktijkervaringen met de (neo)gotische bouwstijl hebben opgedaan. Een indicatie van hetgeen Berckmans hem geleerd kan hebben, geeft de oudheidkundige Schayes, die in het spoor van De Caumont de Belgische middeleeuwse bouwkunst

<sup>11</sup> *Catalogues des diverses collections ( ) délaissées par Monsieur Charles Guillon*, p. 42, nr 585 (A Lenoir), p. 45, nrs 633-635 (J J Winckelmann), p. 56, nr 771 (H Hemsterhuis), nr 747 (J J Winckelmann), p. 58, nr 789 (F de Vigne), p. 65 nrs 873 (A Lenoir), 875 (A -N Didron), 881 (Kallenbach), 887 (Ed Solvijs), p. 66, nrs 891-93 (A de Caumont), 894 (J P Schmit), 895 (A Berty) 897-98 (J Oudin), 901 (J Kreuser), p. 67, nrs 907 (A G B Schayes), 908 (F Kugler), 910 (J J Bourasse), 914 (A Reichensperger), p. 72, nrs 971-72 (F de Verneilh), p. 73, nrs 982 (Didron, *Annales Archeologiques*), 986 (Lebrocquy King en Pugin, *Les vrais principes*), p. 75, nr 1010 (A Lenoir), p. 76

nrs 1021 (A de Caumont), 1025 (*Bulletin et Annales de l'Academie d'Archeologie de Belgique*), 1029 (Kallenbach en Schmitt), 1030 (S Boissérée), p. 127, nr 1730 (A G B Schayes), p. 77 nr 1041 (*Kolner Domblatt*), p. 145, nr 1997 (M A Laugier, *Essai sur l'architecture*), De Stuers, ‘P J H Cuypers’ (1897), p. 8, met dank aan Wies van Leeuwen voor de gegevens over de samenstelling van de bouwkunde-bibliotheek te Antwerpen.

<sup>12</sup> Zie voor de ‘schilderachtige’ emancipatie van de middeleeuwse en/of inheemse bouwkunst Bright, *Cities Built to Music*, pp. 170-177.

<sup>13</sup> De Stuers, ‘P J H Cuypers’ (1897), pp. 7-8, 10.



11 Detail van het portret van Cuypers met in elkaars verlengde de tekendoos, de gelijkzijdige driehoek en een romaans-gotisch kapiteel, waaruit zijn specialisme als architect blijkt. Cuypers hand met daarin een pen rust op een ingekleurde ontwerptekening van een religieus object.

Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond

had geperiodiseerd. Hij publiceerde in 1845 een recensie 'Du mouvement archéologique en Belgique' in de *Annales Archéologiques* van Didron, waarin uitvoerig aandacht is besteed aan de innoverende projecten van Cuypers' leermeesters. Behalve "*les stalles neuves du chœur (...) Exécutées dans le style ogivale secondaire*" van de kathedraal

van Antwerpen van Durlet en de beeldhouwer K.H. Geerts (1807-1855), roemt hij als belangrijkste eigentijdse prestaties de genoemde kerk van Berckmans in Borgerhout. Deze stond op dat moment nog in de steigers, maar Schayes kon zich een oordeel vormen dankzij de gegevens die Berckmans hem ter beschikking had gesteld. Opmerkelijk genoeg komt daaruit naar voren dat de Antwerpse architect de later door Thijm en Cuypers zo hardgrondig bekritiseerde schijngewelven voorstond: "*Les voûtes de l'église seront en charpente, matière que l'architecte a préférée à la brique, comme étant plus légère et offrant une plus grande résistance*". Bovendien meende Berckmans dat een constructie van houten latten met pleisterwerk minder brandgevoelig was. In tegenstelling tot deze stukadoorsgotiek blijkt in het exterieur sprake van een 'eerlijk' gebruik van materialen: "*Les murs seront fort épais et construits en briques d'une excellente qualité, alternant avec des pierres de taille pour les meneaux des fenêtres et autres ornements extérieurs. Ce mélange de la brique et de la pierre est combiné de manière à produire l'effet le plus agréable*". Cuypers' leermeester lijkt hierbij een van de recepten van Pugin gevolgd te hebben, die het doelmatige en het schilderachtige hand in hand liet gaan. Daarmee houden de overeenkomsten echter geheel op. Een hersteltekening uit 1902 van de creatie van Berckmans laat een uiterst onorthodoxe melange zien van gotische elementen, waarbij een burgerlijk-gotische gevel vermengd lijkt te zijn met die van een kerk zonder torenopbouw. Uit de 'gotische' portefeuille van Berckmans noemt Schayes verder de plannen voor het gemeentehuis te Duffel, "*l'église ogivale*" te Kalmthout (Calmphaut) en het monument te Esschen ter herdenking van de Tiendaagse Oorlog.<sup>14</sup>

Welke ontwerpmethode Berckmans voor zijn bouwplannen in 'gotische' stijl aanhield, zou aan de hand van zijn resterende oeuvre en mogelijke

<sup>14</sup> Schayes, 'Du mouvement archéologique en Belgique' (1845), pp. 137-146, i.h.b. pp. 138-139, 146, 146 noot 1. Per abuis is in Hubar, "'De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk'", p. 254, als datering van deze recensie

1847 genoemd; deze tekening was te zien op de expositie *Neogotiek in België* te Gent (1994), maar werd helaas niet opgenomen in de gelijknamige publikatie.

boekenbezit nader onderzocht moeten worden. In verband met de latere ontwikkeling van Cuypers is dit in zoverre relevant, dat de Roermondse architect al zeer vroeg gebruik maakte van de mogelijkheden van het geometrische driehoekssysteem. Van dit laatste systeem valt in het vroege ontwerp voor Borgerhout geen enkel effect te bespeuren. Dit neemt niet weg dat het onderwijs in de stroomversnelling van de jaren 1840 er al mee geëxperimenteerd zou kunnen hebben. Een mogelijke aanwijzing is te vinden in het lesprogramma van de Academie uit 1847-8, waarin onder meer het onderwijs in "*l'architecture civile et navale, la géométrie, le dessin linéaire, le dessin d'ornements*" vermeld wordt. Wat betreft "*le dessin linéaire*" ontdekte Aart Oxenaar dat Cuypers de ontwerptechniek van Durand kreeg bijgebracht volgens deze methode gebruikte de architect een stramien van rechthoekige lijnen (ruitjespapier) als modulaire vertrekpunt voor het bouwplan. Aan het lesmateriaal voor "*la géométrie*" kan gedurende Cuypers' studietijd het ontwerpen volgens de driehoek toegevoegd zijn, die ook Durand toepaste. Aan de hand van een raster van bij voorkeur gelijkzijdige driehoeken leerde men de - onderlinge - proporties te bepalen van het te ontwerpen gebouw. Naarmate er meer specialistische handboeken verschenen werd dit triangulaire ontwerpsysteem bijgesteld en gecombineerd met de aloude klassieke methode *ad quadratum*, die, zoals men wist, in de middeleeuwen gangbaar was gebleven. Uitgangspunt voor de bepaling van de verhouding tussen driehoek en vier-

kant was de cirkel, waaruit men beide kon afleiden. Daarnaast vond een herleving plaats van de toepassing van de 'gouden snede' en de driehoek van Pythagoras, op grond waarvan Viollet-le-Duc later de Egyptische driehoek herintroduceerde.<sup>15</sup>

De toepassing van de methode *ad triangulum* werd - om te beginnen met het opus magnum van Sulpiz Boisseree (1783-1854), *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, uit 1821-1831 - met name door de beweging rond de voltooiing van de Dom van Keulen krachtig gepropageerd. Men kon daarbij steunen op de authentieke geveltekeningen die door Boisseree en Georg Moller waren teruggevonden. Ontworpen op het systeem van de gelijkzijdige driehoek, konden deze middeleeuwse calques aan het classicistisch geletterde publiek verklaard worden door ze in verband te beschouwen met de beroemde Vitruvius-uitgave van Cesare Cesariano uit 1521. Hiervan was al in 1548 een Duitse bewerking, *Vitruvius Teutsch* van Walter Rivius, verschenen. De bekende tekeningen van Cesariano, waarin hij de proporties van de kathedraal van Milaan toetst aan zowel Vitruvius' klassieke vierkanten en cirkels als aan de 60°-driehoek "*germanico more*", vroegen gewoonweg om extrapolatie. Belangrijke bouwtheoretici als Carl Heideloff - van wie een Franse adaptatie van een vroeg werk in Antwerpen aanwezig was - hadden deze tekeningen weer verwerkt in hun verhandelingen over het gotische ontwerpen. Algemeen waren de Duitse bouwkundigen reeds zeer vroeg bezig met het leerbaar presenteren van het ontwerpen volgens de triangulatuur en de

<sup>15</sup> Académie Royale d'Anvers, p. 10, Oxenaar, *P.J.H. Cuypers. Het Rijksmuseum*, p. 10, Van der Woud, "Steenen mystiek", pp. 40-46, Geurts en Janssen, *De trots van Sitard*, pp. 22-24, zie voorts hoofdstuk 10 'De Bouw- en Beeldhouwkunst'.

<sup>16</sup> Germann, *Neugotik*, pp. 12-13, 12 noot 18, 87-88, 119, 135, 137, 147-151, Cesariano en Boisseree werden door J.B. Lassus in 1858 vanwege het driehoekssysteem in een adem bestreden. Lassus en Darcel, *Album de Villard de Honnecourt*, pp. 8-9, Looyenga, *De Utrechtse School in de neogotiek*, pp. 27-29, een recent overzicht van de 'Keulse' geometrie-doctrine biedt Lewis, *The Politics of the German Gothic Revival*, pp. 69-75, verder Van der Woud, 'Steenen

mystiek', pp. 38-40, zie voor Neale en Webb Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm. Bouwkunst en symboliek*, p. 16, verwijst naar William Durandus, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments. A Translation of the First Book of the Rationale Divinarum, written by W.D. sometime bishop of Mende with an Introductory Essay of John Mason Neale and Benjamin Webb*, Leeds 1843, de Franse vertaling hiervan uit 1847 werd besproken door Didron in 'Publications Archeologiques' (1848), p. 57, Servaas de Jong, *Bijdrage tot de kennis der gothische bouwkunst*, p. 7, vergelijk voor de ontmythologisering van het middeleeuwse ontwerp-systeem Surdel, 'Met passer en winkelhout', pp. 15 e v.

kwadratuur. Het nut hiervan werd, voor zover het de bouwpraktijk betrof, volledig erkend door de groep architecten en oudheidkundigen rond de *Annales Archéologiques* van Didron. Ten aanzien van de symbolische aspecten van Boisserées "*religion du triangle équilatéral*" zou men zich echter vanaf de jaren 1846 uitdrukkelijk distantiëren. Op dit punt had Boisserée eerder aansluiting bij het Engelse gezelschap, waarvan met name Pugin, J.M. Neale en B. Webb ter zake van de metaforiek van passer en driehoek gezaghebbende zegslieden waren.<sup>16</sup>

Wat van deze discussie precies tot in Antwerpen doorgedrongen was en of het onderwijs in "*la géométrie*" hierdoor beïnvloed is, valt - nogmaals - door gebrek aan detailstudies uiterst moeilijk te overzien. Enerzijds kunnen de rijke humaniora-boekerijen die vanouds in de stad gevestigd waren - Plantijn-Moretus, de Jezuïeten et cetera - de genoemde bibliotheek uitgaven van Vitruvius in bezit hebben gehad. De exercities van Cesariano waren in ieder geval voor Cuypers ook te vinden in de *Cours d'Architecture* uit 1698 van Nicolas-François Blondel (1617-1686), die in de boekerij van de Academie stond.<sup>17</sup> Anderzijds was de uitstraling van de voltooiingscampagne van de Dom van Keulen dermate groot dat deze de Antwerpse school nimmer onberoerd kan hebben gelaten, terwijl men met het Engelse kamp persoonlijk contact onderhield. Hoewel de *Annales Archéologiques* in de academiebibliotheek niet voorhanden waren, moet het standpunt van Didron en zijn kring - gelet op de inbreng van Schayes - er toch eveneens bekend zijn geweest. Edmond Solvijs was Didrons propaganda voor geweest met zijn *Théorie de l'architecture ogivale, à l'usage des archéologues, des architectes et des ingénieurs*, uit 1846, waarmee hij de geometrische grondslag van het gotisch ontwerpen voor het Belgische Franstalige

publiek ontsloot. Het frontispies van zijn werk, dat opmerkelijk genoeg in de titel aan de oudheidkundige de voorrang geeft boven de bouwmeester, wordt gesierd met een diagram dat aangeeft hoe een spitsboog wordt geconstrueerd. In dit verband kan ten slotte gewezen worden op de *Abrégé de géométrie pratique appliquée au dessin linéaire* (met 400 gravures) uit 1844, welke handleiding Guillon tussen oudheidkundige studies als die van Solvijs in zijn bibliotheek had staan.

Welk standpunt terzake van de triangulatuur bij Cuypers het pleit won kan onder meer afgeleid worden uit het portret dat zijn broer Frans in 1853 van hem maakte als *architectus doctus*. Als attributen van zijn 'geletterde' bouwmeesterschap zijn onder meer de gelijkzijdige driehoek, een ingekleurd gotisch ontwerp en een rijkgevlude boekenkast - met waarschijnlijk de werken van Didron, Pugin, Boisserée, et cetera - op de achtergrond afgebeeld. Opvallend genoeg is dit schilderij tot in de vormgeving van zijn lijst toe iconografisch beïnvloed door het frontispies van *The examples of gothic architecture*, een door Pugin uitgegeven boek van zijn vader, waarvan in 1851 een Franse bewerking verscheen. Vooral wanneer men bedenkt dat in het schilderij Cuypers' eerste vrouw en dochtertje postuum zijn toegevoegd, zijn de overeenkomsten frappant. Net zoals het titelblad van *Les vrais principes* toont dat van *The examples* een middeleeuwse bouwmeester - in het portret Cuypers zelf - aan een tafel, waarop hij met de passer verschillende driehoeken en frontalen construeert. Hieruit wordt duidelijk dat Cuypers zijn vroege loopbaan doelbewust op het voorbeeld van Pugin had gestileerd. In het licht van Cuypers' latere oeuvre - en met name de gevelsculptuur van het Rijksmuseum - lijkt deze iconografie bovendien aan te geven dat de methode *ad quadratum* en *ad triangulum* voor hem het

<sup>17</sup> Deze N.F. Blondel moet niet verward worden met Jacques-François (1705-1774), die door De Stuers in het motto van deze paragraaf wordt genoemd; met dank aan de bibliothecaris van de Koninklijke Academie van Antwerpen, prof. dr G. Persoons, die mij op het werk van

N.F. Blondel in de bibliotheek aldaar attendeerde; de bewuste afbeelding is ook afgedrukt in Wittkower, *Gothic versus Classic*, afb. 29; zie Hubar, "De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk", p. 254, en hoofdstuk 10 'De Bouw- en Beeldhouwkunst'.



moderne en eigentijdse antwoord bood op het sacrosancte Vitruvianisme, dat hem aan de Academie grondig was ingeprint<sup>18</sup>

### 13 STIJL ALS DECORUM HET CONFLICT MET FERDINAND BERCKMANS

Het zorgvuldig gecreëerde, haast programmatische imago van Cuypers als semi-middeleeuwse *architectus doctus* vindt zijn weerslag in de biografie van De Stuers, die zijn vriend profileert door hem af te zetten tegen de ouderwets denkende Berckmans. Uit het verhaal van De Stuers komt een controverse naar voren die de toenmalige betekenisverschuiving van de begrippen 'stijl', *decorum* en 'karakter' illustreert. In zoverre is dat van belang, dat deze begrippen voor Cuypers als leidraad hebben gediend bij de ontwikkeling en verfijning van een eigentijdse rijksbouwstijl met de bijbehorende iconologie, tot in het Rijksmuseum toe. De Stuers roept volstrekt in tegenspraak met zijn latere artikel over zijn vriend - waarin Grieks en middeleeuws op een lijn worden gesteld - het beeld op van een jonge ambitieuze architect, die na zijn terugkeer uit Antwerpen in zijn geboortestad tot de ontdekking komt, dat niet in Antwerpen maar in Roermond het compendium van de nieuwe bouwkunst te vinden was: de dertiende-eeuwse Munsterkerk. Om het concept van de bekeerling annex verloren zoon in te vullen volgt het opmerkelijke verhaal van het geplande handboek van Berckmans.

Zijn denkbeelden waren reeds geheel gewijzigd en hadden een vaste richting gekregen, toen zijn leermeester Berckmans, aan wiens ontwerp voor de later afgebrande overdekking van de Antwerpsche Beurs hij medegewerkt had, hem uitnodigde te collaboreren aan een werk over de *Beginnelsen der Architectuur*, dat de leeraar na eene reis door Griekenland en Italië wilde uitgeven.

Volgens het plan van dit boek, dat een leidraad voor het onderwijs moest worden, werd de Griekse architectuur als grondslag en richtsnoer vooropgesteld. Cuypers kon zich daarmee niet meer vereenigen. Was er dan in de schoone bouwkunst geen plaats voor de monumenten der middeleeuwen die ons omringen? Waren die machtige Cathedralen dan uit de architectuur der Grieken na veertien eeuwen gesproten? Sprong het niet in het oog dat men de kunst der bouwmeesters van de XIIIe-XVIe eeuw miskende, en dat voor onzen tijd en voor de toestanden waarin wij leefden, uit hun gewrochten oneindig meer praktische lessen te putten waren, dan uit de tempels van Athene en van Paestum? Hadden hem niet de studie en een opmeting der Roermondsche Munsterkerk met haar kunstige gewelven en hare prachtige koepelbouw tal van constructieve en artistieke beginselen gereveleerd, die voor den modernen architect leerzamer waren dan de uit een constructief oogpunt daarbij ver achterstaande monumenten der zoogenaamde klassieke oudheid, ( )<sup>19</sup>

Cuypers wordt hier ten tonele gevoerd als een tweede of alternatieve Boisserée, welke 'amateurl'-oudheidkundige in 1808 was gestart met het opmetingsproject van de Keulse Dom.<sup>20</sup> De jonge architect trad in diens voetsporen door ditzelfde karwei te verrichten bij de Munsterkerk, vermoedelijk geholpen door vaardigheden die hij bij zijn leermeester Frans Stoop had opgedaan. Een nader gesprek te Antwerpen over de eerst nu onderkende tweespalt tussen de herontdekte artistieke en constructieve principes uit de middeleeuwen enerzijds en de klassieke canons anderzijds wees volgens De Stuers uit dat Berckmans, ook al kon hij "*de logische redeneeringen*" van Cuypers niet direct weerleggen, toch volhield dat - let wel - in Griekenland "*de schoone vormen en de elementen der schoonheid bij uitsluiting*" te vinden waren. We herkennen hierin zonder moeite een volgeling van Winckelmann, die in zijn leertijd zo overtuigd was geraakt van diens toen

<sup>18</sup> *Catalogues des diverses collections ( ) delaisées par monsieur Charles Guillon*, p. 153, nr 2105 (*Abregé de Géométrie*), p. 65, nr 887 (Solvijns), Atterbury en Wainwright, Pugin, pp. 160-161, afb. 304 en 307, de betreffende wer-

ken bevinden zich ook in de bibliotheek van de Koninklijke Academie te Antwerpen, met dank voor dit gegeven aan dr. S. de Bodt.

<sup>19</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), pp. 8-9.

moderne esthetica dat hij zich als midden-veertiger daarvan alsnog persoonlijk wilde vergewissen. Hoezeer Berckmans zich in de praktijk ook had bewezen als een architect die openstond voor nieuwe opvattingen, met name over middeleeuwse bouwkunst, aan de greep van Winckelmann kon noch wilde hij zich onttrekken. Ironisch genoeg waren Cuypers, De Stuers en Thijm daartoe op den duur evenmin in staat. Dit zal blijken wanneer we de sculptuur van het Rijksmuseum nader beschouwen, die sterk beïnvloed is door de idealen van Winckelmann.

Het doet dan ook tamelijk tegenstrijdig aan dat De Stuers zich in 1897 nog zo uitlaat, terwijl hij enkele jaren later in een biografisch artikel over zijn vriend zonder enige schroom de Griekse cultuur rehabiliteert. Daarin wordt de verhouding zoals mijns inziens Berckmans die gevoeld moet hebben - de Griekse cultuur blijft hiërarchisch de meerdere van het inheems-middeleeuwse erfgoed - in zoverre omgedraaid, dat zoals het citaat hierboven aangeeft, aan de middeleeuwse architectuur vanuit een rationeel en praktisch standpunt het primaat wordt toegekend. In die context kan het conflict tussen meester en (ex-) leerling geplaatst worden in de evolutie van het stijlbegrip van die dagen, die Caroline van Eck overtuigend heeft ontleed. Zoals uit het motto van deze paragraaf blijkt hanteerde Berckmans naast de hegemonie van de antieke cultuur het concept van stijl als *decorum*. Ieder type architectuur kende zijn eigen bouwtrant afhankelijk van functie en zeggingskracht, oftewel karakter. Classicisme was het meest geschikt voor overheidsgebouwen, renaissancevormen voor schouwburgen en gotiek voor kerkgebouwen. Dit beginsel van 'karakter' werd in dezelfde jaren ook in de periodieken van de Nederlandsche Maatschappij

tot Bevordering van de Bouwkunst mede als uitgangspunt bij de beoordeling van architectuurprijsvragen aangewend. Hield men in die kringen nog tot ver in de jaren 1880 hieraan vast, elders zou dit concept geleidelijk aan het veld ruimen voor stijl als typering van het wezenlijke en de uitdrukking van contingente, maar 'organische' factoren zoals klimaat, streek, inheems verleden, doelmatigheid, et cetera.<sup>21</sup> Cuypers' 'bekerung' rond 1850 tot de gotiek, die aanmerkelijk functioneler, godsdienstig en nationalistisch aansprekender werd geacht dan enige andere stijl, typeert de omslag in het stijlbegrip. Actief binnen de directe invloedssfeer van de 'restauratieve' bisschop A. J. Paredis, die al bij de stichting van zijn eerste kunstwerkplaats in 1849 als beschermheer optrad, zal Cuypers in zijn keuze voor deze 'karakteristiek' christelijke stijl gesteund zijn. Dat betekende nog niet het einde van het door *decorum* bepaalde pluralisme. Binnen de gewijzigde stijlopvattingen zou het opnieuw zijn invloed doen gelden, toen Cuypers vanwege de al te zware geladenheid van de gotiek bij zijn eerste rijksontwerpen naar een adequaat alternatief 'karakter' moest zoeken. Hij vond dit vooral bij de inheemse 'Oudhollandsche' renaissance, waarvan hij de toepassing in een brief aan Thijm verklaren zou onder het motto, dat de zestiende eeuw getrouw aan de eigen bouwtraditie gotisch had geconstrueerd en de renaissance-motieven als het ware op gotische rasters had gecalqueerd.<sup>22</sup>

Dat De Stuers vijftig jaar later voor de prioriteiten van Berckmans geen bewondering op kon brengen - althans niet openlijk - valt inmiddels te herleiden tot het in diskrediet geraakte stijlpluralisme en de daarmee nauw verbonden retorica van de bouwkunst. In Antwerpen was het *decorum* wat de klok sloeg, tot en met het academi-

<sup>20</sup> Germann, *Neugotik*, pp. 87-88, Looyenga, *De Utrechtse School in de neogotiek*, p. 27.

<sup>21</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), p. 9, De Stuers, 'Dr P. J. H. Cuypers' (1900), pp. 195-197, Hubar, "De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk", pp. 248-259, Boersma, "Het oefenperk der kunst", 19-32, Van Eck, 'Par le style', pp. 78-80.

<sup>22</sup> Hubar, 'Naar "een kleurrijk verciëringstelsel"', pp. 234-235, voorts Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 313, KDC, Thijm-archief, inv. nr. 242, brief van Cuypers d.d. St. Matthias 1864, deze passage versus Van der Woud, *Onuitsprekelijke schoonheid*, p. 23, die mijns inziens de verschillende negentiende-eeuwse begrippen anachronistisch hanteert.

sche eindexamen toe Voor Cuypers omvatte dit 'eene restauratie van den klassieken tempel van Vesta, een ontwerp voor een vauxhall gebouw in renaissance-stijl, en een ontwerp voor eene kerk *du sacré Sang in gothiek*' Terwijl de eerste opgave het herstel van een onvervalst antiek gebouw op het Forum Romanum betrof, lijkt de laatste ingegeven te zijn door de festiviteiten rond het 700-jarig jubileum van de overkomst van het Heilig Bloed naar Brugge in 1848, waarvoor Béthune de aankleding had verzorgd <sup>23</sup> Meerstijliger kon het al niet Berckmans volgde hiermee op tamelijk strikte wijze de architectuurtheoreticus Jacques-François Blondel (1705-1774), die als geen ander verantwoordelijk is geweest voor de transpositie van de decorum-regels uit de retorica naar de bouwkunst Hoezeer ook gewraakt door De Stuers, Blondels opvattingen zijn zo belangrijk geweest voor de manier waarop Cuypers zijn gebouwen 'karaktervol' maakte en iconologisch betekenis gaf, dat er hier uitgebreider op in wordt gegaan

Blondel ging uit van een zekere analogie "*qui doit se trouver entre le style de la Sculpture et le caractère de l'ordre*" Door architectuur en sculptuur op een deskundige manier te verenigen - de juiste keuzes te maken - bereikte men die "*nuances imperceptibles*" die het gebouw in de ogen van kenners en liefhebbers tot een geslaagd kunstwerk maakten

N'en doutons point, c'est par le secours de ces nuances imperceptibles qu'on parvient à mettre une distinction réelle dans les projets de deux bâtimens du même genre, mais qui néanmoins doivent s'annoncer différemment, en préférant dans l'un style sublime, noble, élevé, dans l'autre un caractère naïf, simple, vrai, expressions distinctes, particulières, qu'il ne faut point confondre, qui ne sont point synonymes, ( ), & qui contribuent plus qu'on ne s' imagine ordinairement

a assigner a chaque bâtiment le caractère qui lui est propre <sup>24</sup>

Door middel van de toepassing van de juiste stijl meende Blondel binnen een type architectuur, zoals het huis, al naar gelang de gewenste uitstraling onderscheid - karakter - aan te kunnen brengen Door "*cette poésie muette, ce coloris suave, ( ) cette mélodie tendre*", kwaliteiten die vanuit de dicht-, schilder- en toonkunst getransponeerd konden worden naar de architectuur, zouden de diverse soorten composities in de bouwkunst zich op een specifiek eigen en overtuigende manier presenteren aan het publiek Volhardend in de traditionele trits van Vitruvius van *venustas, firmitas en utilitas* - oftewel "*la beauté de l'ordonnance ( ), la commodité ( ) & la solidité de sa construction*" - meende Blondel verder over stijl

Par style en Architecture, on entend le véritable genre dont on doit faire choix, relativement au motif qui fait élever l'édifice Le style dans l'ordonnance des façades, & dans la décoration des appartemens, est proprement la poésie de l'Architecture, ( ) c'est le style, propre a chaque espèce de bâtiment qui amène cette variété infinie dans les édifices de même genre, & de genres différens, le style peut peindre également le genre sacré, héroïque & pastoral, exprimer en particulier le caractère régulier ou irrégulier, simple ou composé, symétrique ou varié, enfin par le style on atteint au sublime, on parvient à la convenance, à l'expression, ( ) <sup>25</sup>

Met stijl bedoelde Blondel dus een regulerend vermogen waarmee de bestemming en het karakter van een gebouw werden uitgedrukt en daarvoor het appèl aan de toeschouwer begroot Dit laatste krijgt een sterke nadruk, doordat Blondel telkens weer rekenschap aflegt van het effect dat gebouwen "*doivent produire a l'imagination des*

<sup>23</sup> De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), p 7, zie voor het onderwijs in 'restauratie' Van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden*, pp 12-14, zie voor het genoemde jubileum Loonjenga, *De Utrechtse School in de neogotiek*, p 58, en De Maeyer, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek*, pp 72-73, 75

<sup>24</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, pp 205, 373, deel 4 p 1v, voor een deel ook aangehaald in Germann, *Neogotik*, pp 19-20 noot 81, 22, Van Eck, "'Par le style'", pp 75-76, Collins, *Changing Ideals*, p 63

<sup>25</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, pp 376, 383, 401

*Spectateurs*" Juist dit streven naar 'effectbejag' zou resulteren in een halfslachtige attitude jegens de gotiek - bij Blondel zowel als Berckmans - die door De Stuers grondig gewraakt werd. Blondel poetste enerzijds het totale scala aan clichés op over de gotiek als barbaarse, disharmonische, 'onschoone' en overladen stijl, waarvan de "*productions sont presque toujours une sorte d'enigme pour l'oeuil qui les examine, en sorte que le spectateur se trouve embarrassé pour en démêler les beautés*"<sup>26</sup> Anderzijds gaf hij in dezelfde *Cours d'Architecture* voedsel aan de door Berckmans beleden overtuiging als zou de gotiek bij uitstek een passende en 'sublieme' bouwtrant zijn voor kerken.

En un mot, il seroit à desirer qu'un edifice puisse, à son aspect, entraîner, emouvoir, & pour ainsi dire, élever l'âme du spectateur, en le portant à une admiration contemplative, dont il ne pourroit lui-même se rendre compte au premier coup d'oeuil, quoique suffisamment instruit des connoissances profondes de l'Art. Le genre sublime dont nous voulons parler, devroit être par exemple, le propre de l'Architecture de nos Temples, en effet, tout y doit paroître trace par une main divine, leur ordonnance doit avoir un caractère sacré qui rappelle l'homme à Dieu, à la Religion, à lui même. Qu'on y prenne garde certaines Eglises gothiques modernes, portent cette empreinte: une grande hauteur de voûte qui n'a rien de vulgaire, des nefs & des bas-côtés spacieux, une lumière modérée & analogue aux mystères, des façades élevées et pyramidales, une symétrie intérieure dans les côtés repectifs, ( )<sup>27</sup>

In een noot verwijst Blondel hierbij naar de Sainte-Croix te Orléans, welke van origine middel-

eeuwse kathedraal na een brand in de zeventiende en achttiende eeuw vrijwel geheel in gotische stijl herbouwd was. Zoals ik elders uiteen heb gezet, vatte Blondel alle spitsboog-architectuur van na de tijd van Filips II Augustus (dertiende eeuw) op als "*gothique moderne*". Daarnaast valt op dat hij gebruik maakte van een beschrijvingstechniek die met name onder invloed van - de vertalingen van - 'The Pleasures of the Imagination' (1711) van Joseph Addison in geletterd Europa gangbaar raakte. De hier aangehaalde passages van Blondel zijn echter vooral van belang, omdat Berckmans daarin de classicistisch-retorische verantwoording aantrof om vanuit zijn academische, door het Vitruvianisme bepaalde achtergrond, in te kunnen spelen op de nieuwe 'romantische' vraag naar het ontwerpen in gotische stijl. Tevens staat hierdoor vast dat Cuypers niet ondanks, maar juist dankzij het volgen van Blondel aan de Academie zijn eerste begrip heeft op kunnen doen van het 'evocatieve', 'moverende' en vooral 'sublieme' bouwen. Dit zou met al zijn schilderachtige connotaties zowel Cuypers' kerkelijke als museale architectuur op elementaire wijze bepalen.<sup>28</sup> Maar ook zijn visie op *decorum*, karakter en iconologische uitstraling was door Blondels theorieën gemunt. In het hoofdstuk 'Naar een nieuw Rijksmuseum' zal naar voren komen dat Cuypers in de geest van Blondel handelde, toen hij én bij de prijsvraag voor het *Museum Koning Willem I* in 1863, én later voor het Rijksmuseum in 1874, "*projets de deux bâtiments du même genre*" indiende het ene project respectievelijk volgens de 'verheven' renaissancistische (1863) en Hollands-classicistische stijl (1874) als om een burgerlijk 'paleis' te suggeren, het andere zowel in 1863 als 1874 met

<sup>26</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, o m pp 373, 376, 380, zie voor het begrip 'onschoon' als uitdrukking van niet-classicistisch Hubar, Van Kleef en Van Leeuwen, 'Argumenten in beroep', pp 43-46, Hubar, 'De gepateneerde droom', pp 35, 39-40.

<sup>27</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, p 378, zie voor een gedeelte van die passage ook Germann, *Neugotik*, p 72 noot 150, die verzuimt om te vermelden dat Blondel hierbij uitdrukkelijk de Sainte-Croix te Orléans als voor-

beeld vermeldt, waarvan hij de herbouw nog wel als cause celebre bespreekt. *ibidem*, pp 16-19.

<sup>28</sup> Hubar, 'De gepateneerde droom', pp 39-40, Lee, 'Ut pictura poesis', pp 216, 216 noot 86, 227 noot 135, 254 en 254 noot 277, vermeldt dat ook Blondels oudere tijdgenoot abbe du Bos in zijn *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*, (1719), sterk schatplichtig was aan 'The Pleasures of the Imagination' van J. Addison, Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp 356-362.

een sterk gotische opdruk om uitdrukking te geven aan het gewijde karakter van de 'kunsttempel' Cuypers plakte dus niet, zoals men lange tijd heeft gemeend, onverschillig welke decoratieve set motieven op één en hetzelfde gebouw, maar profileerde zijn ontwerp al naar gelang de boodschap die aan het publiek overgebracht moest worden. Voor een dergelijke meerstijlige strategie waren de instrumenten hem in zijn academiejaren aangereikt.<sup>29</sup>

Het is duidelijk dat De Stuers' selectieve visie ook vanuit dit perspectief nauwelijks recht doet aan het uit classicistisch-retorisch oogpunt volstrekt integere stijlpluralisme van het Antwerpse lesprogramma. Deze opzet was hem waarschijnlijk te meer een doorn in het oog door de gelijkenis met de opvattingen van de door hem verafschuwde Maatschappij tot Bevordering van de Bouwkunst. Uit het bovenstaande blijkt opnieuw dat dit pluralisme allerm minst een kwestie van artistieke onverschilligheid of opportunisme was, noch bij de Academie, noch bij de Maatschappij zoals Tiede Boersma aantoonde. Uit de kunstenaarsbiografieën in de bijlagen zal duidelijker blijken dat deze meerstijligheid niet alleen door een 'retorisch' fundament gedragen werd, maar tevens opgevat kan worden als het resultaat van de omvorming van het aloude ideaal om 'universele meesters' te vormen, die liefst in alle stijlen en alle takken van de kunst doorkneed waren.<sup>30</sup>

#### 1.4 KUNSTNIJVERHEID, SCULPTUUR EN - MONUMENTALE - SCHILDERKUNST

In de biografie van De Stuers treedt het streven naar een 'universele' vorming op een andere manier op de voorgrond, wanneer hij noteert dat Cuypers naast het bouwkundeonderwijs nog andere cursussen volgde: de aankomende architect "*het zich des zomers inschrijven in de afdeeling*

*'Schilderkunst', om naar gips en levend model te kunnen teekenen, en het volgend jaar in de afdeeling 'Beeldhouwkunst', ten einde te leeren boetseeren*".

Wie Cuypers daarin les gaven vermeldt De Stuers niet. Wel noemt hij de namen van Stoop en Durllet als verantwoordelijke docenten voor respectievelijk constructie en huisbouw, en decoratieleer en ameublement. Daarmee wordt in ieder geval duidelijk bij wie Cuypers in het bijzonder zijn ideeën over kunstnijverheid heeft opgedaan.<sup>31</sup> Ook op dit punt zou de Academie in de periode 1845-1855 een metamorfose ondergaan. Zoals uit het programma van 1847-8 blijkt had het streven naar een bredere, maatschappijgerichte opleiding de stoot gegeven tot de introductie van het vak "*dessin appliqué aux arts industriels*" in 1847. Dit vak werd niet uitsluitend terwille van de kunstenaar in spe gedoceerd, maar vooral ten behoeve van de toekomstige "*artisans*". De wat meer pragmatisch ingestelde leerling kon nu voortaan én ingeleid worden "*sur les rapports des formes et des lois du goût dans les arts*" én zijn handvaardigheid perfectioneren. Gelet op de klachten elders aan tekenscholen en academies getuigde een opleiding in industriële vormgeving van een vooruitziende blik. De verantwoordelijke docent was Cuypers' genoemde leermeester F. A. Durllet. Hij zou bij de discussie over de hervorming van het kunstonderwijs in 1852 de toon zetten met zijn kunstnijverheidsprogramma voor de Antwerpse Academie. Deze ontwikkeling zal Cuypers, die gelet op de affaire Berckmans na zijn studietijd nog contact hield met de alma mater, niet zijn ontgaan. Zijn blijvende streven naar de harmonisatie van de kunsten en ambachten, met als eerste mijlpaal de oprichting van de Roermondse kunstwerkplaatsen in 1849, is op die onorthodoxe, academische voedingsbodem geënt. Deze werd uiteraard tevens beïnvloed door de vrijwel onafgebroken traditie van beeldhouwersateliers in Antwerpen, waarin de laat-middeleeuwse hiërarchie van

<sup>29</sup> Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijks Museum', pp. 160-166, 183-188.

<sup>30</sup> Boersma, "'Het oefenperk der kunst'", 19-32, zie

de paragrafen 15.3 'Théodore Schaepkens' en 15.5 'Jean Henri Leeuw'.

<sup>31</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), p. 5.

meester, gezelschap en leerling en de pseudo-geautomatiseerde specialisatie in het productieproces tamelijk gaaf behouden waren gebleven. Vermoedelijk was ook het atelier van de medewerker van Durler bij de uitvoering van het genoemde koor-geestelce, Karel Geerts, op die leest geschoeid. Geerts werd al snel beschouwd als een autoriteit op het gebied van kerkelijke sculptuur in middel-eeuwse stijl, hetgeen aan Cuypers niet onopgemerkt voorbij zal zijn gegaan.<sup>32</sup>

In verband met de 'romantische' herstructurering van het concept van de 'universele meester' is het interessant om op te merken, dat ook het schilderonderwijs te Antwerpen minder classicistisch was doordrongen dan het instituut academie zou doen vermoeden. Gelet op Cuypers' geloof in de tekenkunst, dat hij samen met De Stuers uitdroeg via de (re)organisatie van het teken- en ambachtsonderwijs, is hij aan de academie overtuigd geraakt van de onaantastbare superioriteit van de lijn. In tegenstelling tot Brussel ging dat allerm minst gepaard met de verwerping van de traditionele verschoffeling, de kleur. Cruciaal voor de emancipatie van de kleur was de cultus rond het Vlaamse artistieke *exemplum virtutis* bij uitstek, de Antwerpenaar P. P. Rubens. De wijze waarop fameuze coloristen als Delacroix aan zijn palet een nieuwe interpretatie hadden gegeven, had sedert de jaren 1820 de kunstkritiek overtuigd van het goed recht van de kleur, dat wil zeggen het rijke Rubensiaanse coloriet. De generatie die het gedurende Cuypers' studie voor het zeggen kreeg, met als meest prominente figuren Gustaf Wappers, Nicaise de Keyser en Henri Leys, was doordrongen van deze herwaardering van de kleur tegenover de lijn. Terwijl de beide eersten zich vooral als 'romantische' historie-

schilders afficheerden, liet Leys rond de jaren 1850 geleidelijk zijn aan Delacroix verwante 'pathos' achter zich om een strak historisch realisme te ontwikkelen, dat qua thematiek inspeelde op het 'Vaderlandsch gevoel' en het kleurgebruik ontleende aan de Vlaamse Primitieven. Leys' werk was van grote betekenis voor de latere kerkdecoratieschilders uit de Sint-Lucasbeweging. Zij combineerden zijn kunst met Nazarener en Dusseldorper elementen, waardoor een nieuwe stijl ontstond. Op zeer breed niveau werd het werk van de Nazarener Lukasbruderschaft en de Dusseldorfer Malerschule beschouwd als enig modern alternatief voor de christelijke schilderkunst. Cuypers' artistieke compaan Jules Helbig uit Luik en de beide door Thijm bewonderde kerkdecorateurs G. Guffens en J. Swerts - in dezelfde tijd als Cuypers opgeleid te Antwerpen - zouden de voortrekkersrol van de Nazareners F. J. Overbeck, P. von Cornelius en F. W. von Schadow, en de Dusseldorpers F. Ittenbach, E. Deger en E. J. F. Bendemann in de jaren 1850 met hun muurschilderingen bevestigen. Op de betekenis van deze stroming voor Cuypers en Thijm kom ik nog terug bij de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool.<sup>33</sup>

Dat te Antwerpen aan monumentale schilderkunst in diverse facetten aandacht werd besteed mag ook blijken uit het lesprogramma van 1847-1848, waarin men over het aan de Academie gehoorde museum leest: "*Les murs des salles ont été tapissés de papiers-velours rouge, afin de faire disparaître le ton gris dont la crudité nuisait si sensiblement à l'effet des œuvres d'art que renferme notre précieuse collection. De grands travaux de peinture ont également été exécutés, tant pour l'ornement des salles, que pour la restauration des cadres*".<sup>34</sup> De debat-

<sup>32</sup> Verpoest, 'De architectuur van de Sint-Lucasscholen', pp. 245-251, *Academie Royale d'Anvers*, pp. 9-10, Evers, 'Maastricht in de negentiende eeuw', pp. 27-34, Hubar, 'Van trots van de stad', pp. 76-78, zie voor de werkwijze bij een atelier van een jongere leerling van de Antwerpse Academie, Hendrik van der Geld (1838-1914), en zijn tijdgenoten Jansen, *Arbeyd sere voert tot eere*, pp. 77-126.

<sup>33</sup> Van Clevén, 'Neogotiek en neogotismen', pp. 33, 38-42, Van Clevén, 'Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten', pp. 295, 298-299, Moerman, 'De romantische schilderkunst in België', pp. 47-55, Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Andree, *Kunstmuseum Dusseldorf*, pp. 123-126, 135-153, zie de paragrafen 15.1 'Matthijs Kessels' en 15.2 'Louis Royer'.

ten over kleur en - let wel - classicistische moderne architectuur vanaf de jaren 1820 in Parijs kunnen niet onopgemerkt aan de Belgische academies voorbij zijn gegaan. In de Franse hoofdstad gonsde het sedert eind jaren 1830 van de 'polychrome' experimenten. De architect en publicist Jacques-Ignace Hittorf (1792-1867) en de schilders P.-J. Jollivet (1803-1871) en Hippolyte Flandrin (1809-1864) hadden er de eerste grootschalige, classicistische kleurenssembles gerealiseerd. Voorts was door de directeur van de Gobelins, M.E. Chevreul na verschillende voorbereidende studies en publikaties zijn internationaal gehanteerde werk *De la loi du contrast simultane des couleurs* in 1839 uitgegeven, waarin een aantal chromatische regels werd vastgelegd. Ten slotte zou, terwijl de Sainte-Chapelle vanaf 1837 uit- en inwendig door J.-B. Lassus (1807-1857) werd hersteld, Viollet-le-Duc in 1846 beginnen met de gewaagde restauratie van de muurschilderingen van de kapellen van de Notre Dame. Vermoedelijk heeft men hierbij kunnen profiteren van de kleurmethode van Chevreul. Deze chemicus maakte voor de kunstindustrie de chromatische cirkel of kleurenroos operabel, waarbinnen een ruime variatie aan kleurharmonieën viel te construeren aan de hand van de gelijkzijdige driehoek. Helaas onthulde Cuypers zelf pas vrij laat in zijn carrière dat hij onder meer met behulp van de kleurendriehoek zijn polychrome ensembles samenstelde. Met betrekking tot dit thema kan dan ook evenmin met zekerheid vastgesteld worden, wat van de Parijse ontwikkelingen tot in Antwerpen was doorgesijpeld. Men was er echter dermate Frans georiënteerd dat mede gelet op de vroege verschijningsdata van Chevreuls uitgaven - en dit in combinatie met de belangstelling van Cuypers' leermeesters voor de industrieel getinte kunstnij-

verheid - enige doorwerking van de industriële kleurnormalisatie aangenomen mag worden.<sup>35</sup>

Het is duidelijk dat Cuypers werd opgeleid in een op en top eigentijdse ambiance. Deze werd gevoed door een instituut dat zonder de classicistische stellingen te verlaten, de leerlingen de traditionele canons voorschotelde naast het praktijkgerichte ambacht en de deels 'retorisch', deels 'romantisch' en functionalistisch gemunte middeleeuwse stijlen. Niet alleen werd dit ondoctrinaire onderwijs van overheidswege gereguleerd, maar bovendien was de neogotiek nog niet verkokerd, voordat zij exclusief domein werd van felle ultramontanen als de filantroop Joseph de Hemptinne en architect Jean baron de Béthune. Vanuit artistiek oogpunt kon het stijlpluralisme er nog net mee door, nu het ideaal van de 'universele meester' pas zeer recent door Baudelaire - tijdens de Salon van 1846 - van de eerste barsten was voorzien. Honend haalde hij uit naar de door hem als inwisselbaar beschouwde 'universele' of 'eclectische' schilder, wiens gebrek aan hartstocht, overtuiging en talent nimmer door vermeende veelzijdigheid gecompenseerd kon worden. Ironisch genoeg zou De Stuers in zijn genoemde biografie Baudelaire tot topos geworden kritiek toesnijden op de Academie, waarvan hij het geloof in *decorum* en meerstijligheid volledig wraakte onder de verzuchting: "*In de bovengeschetste atmosfeer moest Cuypers zich ontwikkelen*"<sup>36</sup>

#### 1.5 EVALUATIE VAN 'UNIVERSELE MEESTER' TOT MAGISTER OPERUM

Wie de vorming en de beginnende carrière van Cuypers afzet tegen de loopbaan van zijn vakbroeders, valt op dat factoren als conjunctuur, mecenaat, specialisatie en veelzijdigheid, markt-

<sup>34</sup> *Academie Royale d'Anvers*, p. 12

<sup>35</sup> Jos Cuypers, *Architectura* 5 (1897), p. 3, Cuypers, 'Over kleurenleer', pp. 271-272; Middleton, 'Hittorf's Polychrome Campaign', pp. 175 e.v.; Bronner, 'Farbige Architektur und Architekturdécoration', pp. 57-62; Lemaud, *Jean Baptiste Lassus*, pp. 86-89, zie voor de publikaties van Chevreul de bibliografie, over deze as-

pecten van Cuypers' polychromie heb ik een artikel in voorbereiding, "'De muziek van het Licht'"

<sup>36</sup> De Maeyer, *Kunst en politiek*, pp. 61-91; Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 69-71; Baudelaire, *Critique d'art*, deel 1, pp. 150-152, 157-158; De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), pp. 6-7

mechanismen en produktorganisatie naast specifiek artistieke elementen als opleiding, doctrine, talent en kwaliteit een belangrijke invloed hebben gehad. Tenzij men over een internationale cliënteel van formaat beschikte, viel het de meeste academisch gevormde kunstenaars juist door een specialisatie als beeldhouwer, schilder of architect moeilijk om continu aan het werk te blijven. Cuypers daarentegen raakte dankzij het actuele onderwijs in Antwerpen er al vroeg van doordrongen dat een veelzijdige ontplooiing, verdiept door bijzondere specialismen, gepaard moest gaan met een verbreding van de benadering van de markt. Behalve als artistiek bouwmeester van de destijds meest moderne richting - om het met een anachronisme te benoemen, de toenmalige 'avant-garde' - profileerde hij zich als een kunst-industrieel van het eerste uur. Zij het dat het begrip 'industrieel' dan nog volledig ingebed is in de ambachtelijke opzet van de kunstwerkplaatsen, waar het produktieproces overigens vergerationaliseerd was. Anders dan zijn puur artistiek opererende kunstbroeders was Cuypers op de Academie gewezen op de mogelijkheden van de ateliermatige kunstproduktie, die in Antwerpen, zoals aangestipt, mede dankzij de vruchtbare Contrareformatie vanaf de late middeleeuwen was blijven bestaan. Er woei in Antwerpen een totaal andere wind in de dagen dat François Durllet het ambacht en de werkplaats weer aan de Academie trachtte te verbinden. Daarmee weerkaatste men de idealen die internationaal gepropageerd werden door de verschillende protagonisten van een nieuwe 'renaissance' van de architectuur en toegepaste kunsten: van Pugin tot Gottfried Semper, van Boisserée en Reichensperger tot Didron en Viollet-le-Duc. Deze idealen zouden aanvankelijk vooral door Thijm op het Nederlandse platform uitgebazuind worden, waarbij hij sedert 1875 op de onblusbare steun van De Stuers kon rekenen.

Cuypers kreeg al vrij snel vat op de markt door een seriematige aanpak van het kunstprodukt in zijn werkplaatsen door te voeren. Vrijwel zeker ontleend aan de Antwerpse traditie - en misschien al geïncorporeerd in het academische lesprogramma - zal deze produktiemethode vanaf de eerste vennootschap met Georges en Stoltzenberg in praktijk gebracht zijn. Zo bouwde Cuypers een hechte economische basis op voor zijn artistieke ambities, waarbij het hem dankzij de protectie van bisschop J.A. Paredis, die de sleutel had tot het religieuze afzetgebied, zonder meer voor de wind is gegaan. Door deze brede, deels pragmatische, deels idealistische aanpak is hij als 'manager-kunstenaar' in staat gebleken het classicistische ideaal van de 'universele meester' op eigentijdse wijze gestalte te geven en wel veel overtuigender dan zijn vakbroeders het in hun artistieke isolement wisten te doen.

Uit het voorgaande kan geconcludeerd worden dat Cuypers dit ideaal in meer opzichten in ere hield, zij het binnen het moderne kader van de kunstwerkplaatsen waarover hij de directie voerde. In toenmalige termen samengevat trad hij op als de meester van de bouwloods, de *Magister operum*,<sup>37</sup> die getrouw aan de oorspronkelijke functie niet alleen een directieve, maar ook sterk educatieve taak heeft. Met dit herontdekte 'middeleeuwse' concept kan Cuypers in zijn Antwerpse tijd al vertrouwd zijn geraakt. Door de Duitse neogotici werd het ideaal van de meester als leider van de bouw hut bij de Dom in aanbouw vanaf Boisserée geformuleerd en uitgedragen. Goethe had hem met zijn verheerlijking van Erwin von Steinbach als "*Meister*" van de Straatsburger Dom de weg voor een deel al bereid. In het Franse kamp daarentegen zou Didron in 1844 als eerste de "*maître*" of "*maître de l'oeuvre*" voor het voetlicht brengen. Onder verwijzing naar de Dom van Straatsburg omschreef Viollet-le-Duc de

<sup>37</sup> Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. v; De Blaauw, 'Een negentiende-eeuwse *Magister operum*', pp. 19-21, 34-36.



reikwijdte van deze titel in zijn eerste *Dictionnaire* van 1855 als volgt

A côté de tous nos grands edifices religieux, il existait toujours une maison dite *de l'oeuvre*, dans laquelle logeaient l'architecte et les maîtres ouvriers qui, de père en fils, étaient chargés de la continuation des ouvrages L'oeuvre de Notre-Dame a Strasbourg a conservé cette traditions jusqu'à nos jours, ( )

Hier had Boisserée het model voor de opnieuw op te richten *Dombauhütte* te Keulen gezocht <sup>38</sup> Hier vond Cuypers retrospectief het kader waarin hij het werk van zijn leermeesters Durlet en Stoop aan de kathedraal van Antwerpen kon plaatsen Maar meer nog dan dat zag hij dit concept - net als Didron, Reichensperger en Thijm - bevestigd in zijn kunstwerkplaatsen in deze "*bouwlootse der XIX<sup>e</sup> eeuw*" (Thijm) beheerde men de erfenis van een traditie die naar de mening van Cuypers "*Seedert de stichting van de Munsterkerk en klooster door Gerard III, graaf van Gelderland, en zijne echtgenoot Margaretha van Brabant*, ( ) Roermond een middelpunt van kunstontwikkeling" had gemaakt <sup>39</sup> Onder de 'rook' van die middeleeuwse Munsterkerk, door hem als een tweede Boisseree opgemeten en op het model van Durlet en Stoop hersteld tezamen met de '*maîtres ouvriers*' Henri Leeuw en Henri Linssen, voltrok zich de metamorfose van de classicistische 'universele meester' naar de semi-middeleeuwse *Magister operum*, waarvan de eerste fase te Antwerpen aan de Academie was ingezet Dit kunstenaarstype kreeg kracht van

kunst, doordat het binnen de kaders van de gevestigde artistieke orde tot ontwikkeling kwam Paradoxaal genoeg zou de figuur van 'de meester van het werk' al snel in verband met de ideologische tegenstelling tussen de instituten academie en *Bauhütte* met name door Thijm en Reichensperger als volstrekt nieuw en revolutionair gepresenteerd worden <sup>40</sup> Rond de eeuwwende zou deze geschiedenis zich herhalen bij het concept van de *Magister operum* of de meester van de loods De volgende generatie met als prominente vertegenwoordigers H P Berlage, R N Roland Holst en A Derkinderen zou zich - bij wijze van alternatief voor het *Gesamtkunstwerk* - richten op de "*Gemeenschapskunst*", waarbinnen niet langer de architect of meester zelf alles bepaalde, maar iedere participant een zelfstandige verantwoordelijkheid had Hoewel Cuypers, zoals bij de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool zal blijken, veel meer respect voor zijn medewerkers had dan de kritiek ons wil doen geloven, liet hij in 1910 zijn organisatie bij Kasteel de Haar nog als volgt evalueren

Pour dire en peu de mots une école entière d'artistes formés sous la direction d'un seul maître qui la fonda, il y a plus d'un demi-siècle, ont réuni leurs forces et leur talents, pour montrer, qu'en travaillant d'après les solides systèmes du moyen âge, on peut obtenir des résultats semblables, voir même supérieurs à cette glorieuse époque <sup>41</sup>

Het classicistische geloof in de wedijver met de

<sup>38</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp 107-116, 1 h b p 113 (vet door mij, bvhh), Didron, 'Artistes du Moyen Age', p 146 (terzake van dit artikel verwijst Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, p 110 noot 1, ten onrechte naar pp 82, 117), Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', p 5 e v, voor Boisseree zie Germann, *Neugotik*, pp 47, 87, 137, 147-151, 162-163, 171-172

<sup>39</sup> Thijm, 'Eene Bouwlootse der XIXe eeuw', pp 276 e v, Cuypers, 'Weihspruch', p 17, zie voor Didron en Reichensperger Schiphorst, 'Een samengevat korps' (1990), pp 16-19, idem, "'Een samengevat korps'" (1992), pp 84-85, Hubar, "'Naar een kleurrijk verciëringssstel-

sel'", pp 234-239, Van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden*, pp 17-18,

<sup>40</sup> Thijm, 'Eene Bouwlootse der XIXe eeuw', Thijm, *Ope-ningsrede*, p 15, Looijenga, *De Utrechtse school*, p 43, Germann, *Neugotik*, pp 162-163

<sup>41</sup> Cuypers, *Le chateau De Haar*, p 59, met dank aan dr Wies van Leeuwen, zie over De Haar als *Gesamtkunstwerk* De Vries, 'Pierrefonds en De Haar', pp 1 e v, Aslet en Tromp, 'Kasteel De Haar, near Utrecht', pp 500 e v en 554 e v, over de achtergronden en de belangrijkste exponenten van de 'Gemeenschapskunst' verscheen recent Tibbe, *Roland Holst*



12 E.E. Viollet-le-Duc, Sluitsteen met de meester van het werk (dertiende eeuw), uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, deel I (Architecture). Parijs 1855. Houtgravure.

voorbeelden uit het verleden - de emulatie - en in een progressieve ontwikkeling van de kunsten had naar de mening van Cuypers als artistiek streven niet alleen nauwelijks aan kracht ingeboet, maar bleek bovendien in de beste Antwerp-



13 P.J.H. Cuypers, *Sluitsteen met zelfportret*, vermoedelijk bedoeld voor de H. Catharinakerk te Eindhoven (1859). Gips, gepolychromeerd. Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond.

se tradities verenigbaar met zoiets wezensvreemd als het 'middeleeuwse' begrip van de *Magister operum* en de bouwloods. Classicistisch of 'romantisch' middeleeuws, Cuypers heeft bepaalde opvattingen na de Academie nimmer losgelaten.



## 2 DE ORGANIST VAN DEN DOM

HET 'CORPS IMAGINAIRE D'ESTHÉTIQUE' VAN  
J A ALBERDINGK THIJM

B JOSEPH A ALBERDINGK THIJM (1820 -1889)  
*Biografische schets*<sup>1</sup>

Joseph Albrecht Alberdingk Thijm werd op 13 augustus 1820 te Amsterdam geboren als oudste zoon van de Amsterdamse koopman Joannes Franciscus Alberdingk (1788-1858) en Catharina Thijm (1793-1864). De namen Alberdingk en Thijm zouden, een tiental jaren voordat Joseph als literator actief werd, bij Koninklijk Besluit van 21 januari 1834 verenigd worden. Thijm was een rasechte autodidact: hij leerde de Franse taal en tekenkunst van zijn moeder, Engels in het klasje van de Engelse boekhandelaar B S Nayler, Duits van J W L F van Ippel, Latijn van zijn vriend Herman van Nouhuys en Italiaans van zijn vriend Francesco Lurasco. Tussen deze lessen door werd hij opgeleid om beursmakelaar en koopman te worden, waartoe zijn vader een zaak in "*verduurzaamde levensmiddelen*" voor de bevoorrading van schepen had gekocht. Vanaf 1835 was Thijm werkzaam in dit bedrijf; dat gehuisvest was in het pand "*XIX Zwitschersche Cantons*" aan de Stilsteeeg.

De eerste contacten op het gebied van de beeldende kunsten legde Thijm bij Louis Royer (1793-1868), later zijn aangetrouwde oom. Royers buste van Bilderdijk, wel getypeerd als het cultusbeeld der Bilderdijkianen, waartoe Thijm ook zichzelf rekende, was het onderwerp van het eerste werk uit zijn debuut *Drie Gedichten Bij het Borstbeeld van Bilderdijk* (1844). Bilderdijk zou later nog de rol van Vergilius toebedeeld krijgen in het gedicht *Het Voorgeborchte*, dat Thijm geïnspireerd door de *Divina Commedia* van Dante in 1853

schreef tegen de 'geest der eeuw'. Ontleende de jonge literator aan Bilderdijk zijn romantische visie op de eenheid tussen kunst, godsdienst en poëzie, door Royer werd hij ingewijd in de kennis van de klassieken. Net zoals zijn vakbroeders A Canova en B Thorvaldsen, met welke laatste Royer nog in Rome had samengewerkt, koesterde de beeldhouwer grote bewondering voor de kenner van de Griekse oudheid J J Winckelmann (1717-1768). Thijms geboeidheid door de middeleeuwen liet dan ook onverlet, dat hij het op Winckelmann gestileerde classicisme van 'oom Royer' bleef gedenken tot in het decoratieprogramma van het Rijksmuseum toe.

Royer was niet alleen de schepper van het monumentale beeld van Thijms meest geliefde 'Oudhollandsche' dichter, Vondel, maar ook van de buste van zijn belangrijkste mentor, de theoloog Cornelis Broere (1803-1861). Een belangrijk deel van zijn filosofische vorming had Thijm aan deze hoogleraar aan de seminaries van Hageveld en Warmond te danken, met wie hij dankzij zijn jeugdvriend Willem Cramer bevriend raakte. Onder de vleugels van Broere nam hij in de jaren 1840-1850 kennis van de belangrijkste filosofen Kant, Hegel, Fichte en Schelling. Volgens de biografie van zijn zoon Lodewijk van Deyssel (A J) kwam Thijm echter niet verder dan "*eene dilettantische beoefening*". Daarnaast werd hij door Broere ingewijd in de theologie en de klassieke filosofie, onder meer via de vertalingen van de Italiaanse Plato-bewerker Marsilio Ficino. Thijm zou tot op hoge leeftijd getuigen dat "*Plato en Bilderdijk*" hem eigenlijk filosofie hadden geleerd, terwijl Broere hem gewezen had hoe dit alles in christelijk verband beschouwd moest worden. Voor dit laatste raadpleegde de kunsttheoreticus echter ook het werk *De Socratische school of wijsgeerte*

<sup>1</sup> De biografische schets van Thijm is samengesteld aan de hand van A J, J A Alberdingk Thijm, Brom, J A Alberdingk Thijm, Geurts, J A Alberdingk Thijm. Tent cat. Louis

Royer 1793-1868, Tibbe, R N Roland Holst, Van der Plas, Vader Thijm, Rogier, 'Alberdingk Thijm'.

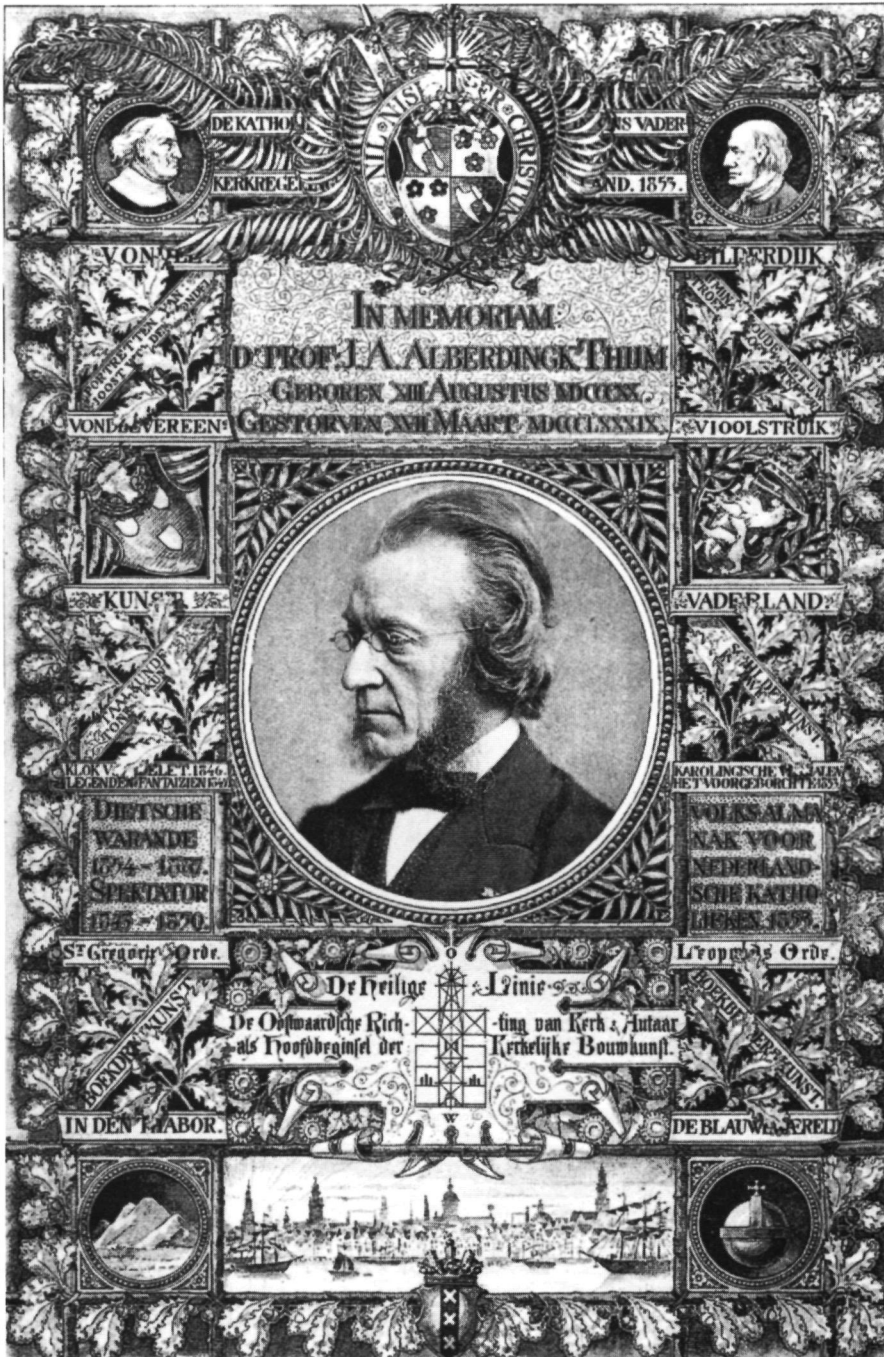
voor de negentiende eeuw van de protestantse Utrechtse hoogleraar Philip W. van Heusde.

Thijm zou uit dit alles een 'corps imaginaire d'esthétique' samenstellen, dat hij in de vorm van gedichten, essays, kunstkritieken en historische romans voor het voetlicht bracht. Dankzij dit oeuvre meende Thijm terugblikkend aan het einde van zijn carrière: *"Ik geloof als ik het zonder praetentie zeggen mag, dat mijne karakteristiekste verdienste gelegen is in de eerste Nederlandsche schrijver geweest te zijn, die, zonder met zijne romantische scheppingen eene eerste plaats in te nemen, de theoriën, die aan de romantiek, als verschijnsel in de geesten, ten grondslag liggen, zich bewust was en geformuleerd heeft"*. Dit laatste gold met name zijn overtuiging van de rol van de toeschouwer, die door zijn gevoelige respons op het kunstwerk dit niet alleen zintuiglijk, maar ook in associatieve zin voltooide. Door dit deelhebben kwam de boodschap van de kunst - moraliserend, religieus, verheffend en stichtend - pas volledig tot uitdrukking. Deze vorm van participatie speelde niet alleen een rol bij het zien van schilderijen of het beschouwen van - liefst vervallen - architectuur: Thijm trachtte dit effect bij zijn publiek vooral in zijn historische romans te bereiken. Hiertoe nam hij de lezer volgens een beproefd recept mee naar vervlogen perioden van roem en wist hij hem al verwickelende in een intrige over Vondel of Jacob van Campen - bekeerde grootheden! - te doordringen van een sterk katholiek gekleurd 'Vaderlandsch gevoel'. Het was om dit soort activiteiten dat E.J. Potgieter hem op het nationale literaire platform begroette als de man, die eindelijk dat lang verwaarloosde volksdeel van de Nederlandse maatschappij zou vertegenwoordigen en profileren. Terwijl katholiek Nederland nog maar net begonnen was de gevoelens van minderwaardigheid van zich af te schudden, was Thijm al volop bezig een breed publiek voor zich en zijn zaak te winnen. Geconcentreerd als deze activiteiten waren in met name de periode 1843 tot 1876, hield Thijm aan zijn ijveren voor de katholieke emancipatie niet alleen hardnekkige tegenstrevers over als Carel Vosmaer, maar ook de meest uiteenlopende vrienden als E.J. Potgie-

ter, Isaäc da Costa, Conrad Busken Huet, Jan van Vloten, Jan ten Brink, Jacob van Lennep en Willem Hofdijk.

Een ander genre, waarin Thijm nieuwe wegen bewandelde, was dat van de kunstkritiek. Hierin zou hij als een van de eersten het adagium *'se non e vero, e ben' trovato'* verlaten en de eis van kwaliteit op tafel leggen, zoals in zijn vroegste kritieken voor *De Kunstchronijk* en *De Spektator* al geformuleerd werd. Volgens zijn zoon Lodewijk van Deyssel, die hem vooral in deze kwaliteit bewonderde, was de stijl van de kritieken van zijn vader sterk geïnspireerd door de beschouwingen van de Leidse bijzonder hoogleraar Jacob Geel (1789-1862), die vaak op hoogst ironische wijze de verschillende 'trendy' ontwikkelingen in de letteren van zijn tijd op de schop nam. Thijm zou zich vooral als recensent van de *"Amsterdamsche Tentoonstellingen"*, onder pseudoniem van Pauwels Foreestier, als een scherpe en geestige criticus bewijzen, die zowel oog had voor de inhoudelijke en programmatische historiestukken en allegorieën als voor de meer exclusief zintuiglijke schilderkunst.

De meeste periodieken waarvoor Thijm schreef waren min of meer 'neutraal' van karakter en opzet (niet-confessioneel) en vrijwel allemaal opgericht vanuit het niet-katholieke kamp. Verlangend naar een eigen klankbord richtte hij in 1855 het blad de *Dietsche Warande* op, waarin de christelijke cultuur in de ruimste zin van het woord centraal stond. Dit blad met zijn kleine 300 abonnees was territoriaal verspreid over Nederland en België en voorzien van een Franse samenvatting. Dit laatste middel bood hem de gelegenheid om ook op publicitair terrein te wedijveren met zijn geestverwanten in het buitenland, A.-N. Didron Ainé van de *Annales Archéologiques* in Frankrijk, August Reichensperger van het *Organ für christliche Kunst* in Duitsland, de Engelse publicist James Weale in Brussel, *The Ecclesiologist* van A.J.B. Beresford-Hope, et cetera. Dankzij een aantal vaste correspondenten, maar meer nog met behulp van een fors aantal pseudoniemen - zoals die van de genoemde kunstcriticus Pauwels Foreestier - wist Thijm dit blad een tweetal decennia lang te vullen



14 Jos. Th.J. Cuypers (inv.) en A. van de Pavert (sculp.), *Allegorie ter nagedachtenis van dr. prof. J.A. Alberdingk Thijm*; het diagram onder het portret van Thijm toont een gecomprimeerde bouwtekening, waarin zowel de plattegrond als de opstand van een kerk gelezen kan worden. Uit: 'In Memoriam'-nummer van de *Katholieke Illustratie* 22 (1888-1889), nr 48. Foto: Stichting KLiB, KDC Nijmegen.

om het vervolgens over te doen aan zijn broer Paul, hoogleraar in Leuven. Met name de vaste rubrieken over de 'Amsterdamsche Ten-toon-stellingen', 'Wandalisme' en 'Nieuwe bouwwerken, voltooyingen, en -herstellingen in Nederland' maken deze periodiek tot een bron van informatie over de negentiende-eeuwse cultuur. Uit de beschouwingen in de *Dietsche Warande* blijkt onder meer dat Thijm eind jaren 1850 voor zichzelf een duidelijk begrip had van hoe zijn christelijke esthetica er uit moest zien. Toch zou hij er nooit aan toekomen om hierover een afgeronde verhandeling te publiceren. Wel gaf Thijm in 1857 een bundeling uit van een reeks artikelen, die hij presenteerde als een eerste aanzet tot een volwaardige, artistieke schoonheidsleer de opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst', die op de laatste na in *De Kunst-kronijk* tussen 1843 en 1854 waren verschenen.

In dezelfde tijd dat Thijm de *Dietsche Warande* startte, maakte hij kennis met zijn toekomstige zwager P. J. H. Cuypers. Vooral in de daarop volgende jaren maakte Thijm zich onder invloed van Cuypers sterk voor nieuw elan in de - kerkelijke - architectuur. Met name in 1857 en 1858 heeft hij in de *Dietsche Warande* aan dit onderwerp enkele schitterende opstellen gewijd, die tot zijn beste werk behoren. Een drietal ervan zou in 1858 gebundeld worden onder de titel *De Heilige Linie, Proeve over de oostwaardsche richting van kerk en aalster als hoofdbeginsel der kerkelijke bouwkunst*. Al deze artikelen droegen zo sterk het stempel van Cuypers, dat de architect nog in 1907 hele stukken eruit overnam voor de catalogus bij zijn jubileumtentoonstelling in het Stedelijk Museum van Amsterdam. In 1909 schreef Cuypers voor de heruitgave van *De Heilige Linie* in de *Verzamelde Werken* van Thijm het voorwoord, waarin hij uiteenzette dat de betreffende studie tot stand kwam als gevolg van zijn frustrerende ervaringen met bouwpastoors en de daaropvolgende gesprekken en correspondentie over christelijke kunst en architectuur met zijn zwager Thijm.

Het in *De Heilige Linie* verwoorde gedachtengoed is onder meer ingebed in het ontwerp van het programma van het Rijksmuseum, waar het driemanschap Cuypers, Thijm en De Stuers de

*auctores intellectuales* van vormden. Terwijl vanwege het burgerlijke en 'neutrale' karakter van dit gebouw aan de ene kant vooral de klassieke inslag van het betoog in *De Heilige Linie* werd geïmponeerd, werden de gegevens daaruit verder zo goed mogelijk omgevormd in 'Oudhollandsche' trant. Wat dit laatste betreft was Thijm, met name door zijn studie van Vondel, als geen ander vertrouwd met de zeventiende-eeuwse literatuur, kunsttheorie en emblematiek. Deze wetenschap maakte het hem mogelijk om samen met De Stuers in de beste 'Oudhollandsche' tradities decoratieschema's te ontwerpen. De verschillende aspecten van zijn historische kennis en belesenheid, die hij had opgedaan dankzij onder meer Royer, Broere, zijn studie van de middeleeuwen en Vondel raakten uitgekristalliseerd in de voorgevel van het Rijksmuseum, hetzij in concrete personificaties en voorstellingen, hetzij in compositie en architectuurmotieven. Een van de meest opvallende patronen daarin blijkt de variant op de *Concordia Veteris et Novi Testamenti* te zijn, waarbij Thijm tegenover een katholiek thema - vooral uit de Mariasymboliek - passende klassieke of 'Oudhollandsche' equivalenten wist te plaatsen.

Niet alleen voor de ideologie van het bouwen, maar ook voor de polychromie leverde Thijm belangrijk materiaal aan. Zo verscheen van zijn hand in de *Dietsche Warande* van respectievelijk 1871 en 1874 een vertaling van het hoofdstuk 'Peinture' uit de *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVIe siecle* van de Franse kunsttheoreticus E. E. Viollet-le-Duc. Thijm hoopte op deze manier de methodes en technieken van de monumentale middeleeuwse schilderkunst als baken voor een eigentijdse polychromie te ontsluiten voor de Nederlandstalige architecten en het publiek. Op de achtergrond valt opnieuw de hand van zijn zwager Cuypers te vermoeden, die zijn leven lang geïntrigeerd bleef door de kleuren als "de muziek van het licht".

In 1876, hetzelfde jaar dat het bouwproject voor het Rijksmuseum werd gestart, werd Thijm op aandringen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, in het bijzonder van de afdeling Kunsten en Wetenschappen, waar De Stuers de

scepter zwaarde, benoemd tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Hierdoor kreeg hij voor het eerst echt de gelegenheid om school te maken met zijn ideeën over kunst, cultuur en maatschappij. Jammer genoeg voor Thijm had de generatie die hij onder zijn leerlingen kreeg eigenlijk al geen belangstelling meer voor zijn 'romantische' inhoudelijke visie op kunst: het was l'art pour l'art wat de klok sloeg. Niet zomaar zou zijn zoon Lodewijk van Deyssel hem in zijn latere jaren typeren als een "*pittoresque anachronisme*", die in de ogen van Van Deyssel de aansluiting met de 'jongeren' - zijn leerlingen als R. N. Roland Holst, Jac. van Looy, Antoon Derkinderen, Jan Veth en Jan Toorop, maar ook dichters als Jacques Perk, Albert Verwey en Willem Kloos - had gemist. Toch zouden met name zijn opvattingen over het samengaan van architectuur en decoratieve kunsten tot in hét grote project van deze jongere generatie toe, de Beurs van H. P. Berlage, levenskrachtig blijven.

Thijm overleed op 17 maart 1889 te Amsterdam.

## 2.1 HET 'DOCU-DRAMA' DE ORGANIST VAN DEN DOM

Geniet men God, de bron der zielen  
In d'aardschen glans van Goed en Schoon –  
Ook de arme kan toch werken, knielen,  
En hymnen richten tot Gods Throon.<sup>2</sup>

In de historische novellen van J. A. Alberdingk Thijm lijken de verschillende lijnen van zijn activiteiten op cultureel-maatschappelijk gebied te convergeren. Naast de oudheidkundige figureert de literator, de katholiek, de emancipator, de romanticus, de kunsttheoreticus en de denker, om enkele facetten van zijn persoonlijkheid op een rijtje te zetten. Door de integratie van alle dito

elementen in één genre probeerde Thijm zijn idealen onder een artistieke vlag zo overtuigend mogelijk te propageren. Zoals hij in zijn opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' formuleerde, ging het erom "*Zedelijke schoonheden, de schatten van het gemoedsleven, aanschouwelijk te maken, ziedaar de hoogste roeping der Christelijke Kunst*". Bij deze beginselverklaring legt Thijm er de nadruk op dat kunst als kunst niet mag beleren, maar qualitate qua, met al haar middelen die weelde aanschouwelijk moet maken. Hoe Thijm dit trachtte te bereiken in zijn concrete kunstwerken, wordt in het navolgende hoofdstuk nagegaan aan de hand van wat zijn zoon en biograaf A. J. - Lodewijk van Deyssel - als zijn beste historische novelle beschouwt, *De Organist van den Dom* uit 1848. Bij de analyse van dit 'docu-drama' over de blinde meester Janes uit het Utrecht van circa 1480 is het de bedoeling om geleidelijk de contouren vrij te leggen van Thijs visie op het artistieke proces en de receptie van het produkt door de toeschouwer.<sup>3</sup>

Zoals in de biografie uiteengezet, had Thijm zijn esthetica wel in de geest voltooid, maar zou het naar de letter nooit tot een systematische afwerking komen. Weliswaar gaf hij daar een aanzet toe in 1857 met een gebundelde (her)uitgave van zijn opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst', maar de belofte ze te zullen completeren heeft hij nooit vervuld. Dat Thijm hier niet aan toekwam zal niet alleen te maken hebben gehad met zijn latere 'neutrale' (niet-confessionele) positie als hoogleraar in de kunstgeschiedenis en de esthetica aan de Rijksakademie te Amsterdam sinds 1876. Ongetwijfeld heeft ook de afhoudende reactie van de clerus op zijn standaardwerk *De Heilige Linie* ontmoedigend gewerkt. Thijm riep in dat milieu grote weerstanden op, omdat hij het waagde als leek op de barricade te gaan voor de katholieke zaak. Het moet dan ook voor hem een bittere pil zijn geweest, dat hij, toen de kerk er

<sup>2</sup> Thijm, 'De Organist', p. 91. Lied toegeschreven aan meester Janes.

<sup>3</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 305; Thijm, 'De Organist', pp. 73-94, i h b pp. 77-79; A. J. - J. A. Alberdingk Thijm, p. 302.



eenmaal in was geslaagd om met inzet van al haar vooraanstaande leken het herstel van de bisdommen in 1853 veilig te stellen, geleidelijk tot persona non grata werd. Het verschijnen van de *De Heilige Limie* lijkt in dat proces een beslissend moment te markeren. Nu zelfs zijn priester-vriend Cornelis Broere met zijn toegezegde recensie niet verder kwam dan een enkele marginale, zij het lovende noot bij een artikel uit 1858, zal Thijm zich gerealiseerd hebben dat een schoonheidsleer van zijn hand door de katholieken nooit geaccepteerd zou worden vanwege de afwijzende houding van de clerus.<sup>4</sup> Het bleef derhalve bij een 'corps imaginaire d'esthétique', waarmee hij het publiek vooral getracht heeft te bereiken via het genre van de historische novelle. Alvorens hier op in te gaan en het 'muzikale' leidmotief uit 'De Organist' aan de orde te stellen, volgt een korte samenvatting van dit verhaal.

'De Organist van den Dom' is de eerste van Thijs gepubliceerde historische portretten. Zoals Nop Maas in het algemeen over het oeuvre van Thijm in dit genre stelt, valt het op, dat de kunsttheoreticus-novellist de 'Vaderlandsche' enscenering gebruikte om opinierende betogen te houden in dit geval over het belang van het behoud van middeleeuwse architectuur als getuigenis van het katholieke verleden. Centraal in Thijs novelle staat meester Janes - achteraf gezien een foutief geïnterpreteerde figuur - die als organist verbonden was aan de Dom van Utrecht in 1482. Een epitaaf in de kloostergang, gewijd aan "*blij-de Joes*" (blinde Janes), inspireerde Thijm tot zijn verhaal dat hij in drie delen presenteert. Allereerst beschrijft hij de toestand van de organist zoals het lezerspubliek hem in 1482 had kunnen aantreffen: blind, maar gelukkig en rijk door zijn orgelspel, dat het hem mogelijk maakt zich te verenigen met God. Aan zijn werk komt echter

een einde door de kerkelijke ban die paus Sixtus IV over Utrecht uitspreekt, omdat de stad de wet-tige bisschop David van Bourgondie heeft verjaagd. De banspreuk maakt dat de liturgie in de Domstad stil komt te liggen. Door dit interdict wordt Janes, die nu niet langer het orgel mag bespelen, zwaar getroffen, maar zijn verdriet leidt niet tot melancholische vertwijfeling.<sup>5</sup>

Het tweede gedeelte betreft de voorgeschiedenis van Janes als ambitieuze, krijgsvruchtige en leergierige jongeman, die verbeterd rondzwerft door Europa op zoek naar roem en kennis. Op het moment dat Janes in een droom tot inkeer van zijn wereldse verblinding komt, wordt hij zintuiglijk blind. Maar dat deert hem niet omdat hij Gods licht innerlijk blijvend mag zien. In het derde deel van de novelle beschrijft Thijm de ontmoeting van Janes met de teruggekeerde bisschop David en zijn neef aartshertog Maximiliaan. Zij herkennen de organist als de man die Maximiliaans vader keizer Frederik in zijn ballingschap de troostende lijfspreuk aan de hand deed: "*Het hoogst geluk is in 't vergeten, van 't geen men niet herwinnen kan*". Aardse macht en goederen blijkt men na het eenmaal geleden verlies niet terug te kunnen vorderen - en al evenmin het gezichtsvermogen van de organist - maar wel wordt door de terugkeer van het kerkelijk gezag de ban opgeheven. Hierdoor krijgt Janes als voorheen de gelegenheid om "*al de God verheerlijken kracht zijner ziele en zijns speeltuigs over de Utrechtsche Burgerij te doen uitgaan*".<sup>6</sup>

Gelardeerd met beschrijvingen van de middeleeuwse binnenstad van Utrecht en de domkerk - afgewisseld door klachten over het verwaarloosde middeleeuwse erfgoed - onthult de novelle ons de visie van Thijm op de rol van de kunst als verzoenende schakel tussen God en mens, hemel en aarde. Dat hij daarin de muziek

<sup>4</sup> Brom, 'Thijm en Broere', pp. 156-157, 162-163, 178-181, Brom, J. A. Alberdingk Thijm, pp. 74-91, Broere, 'Hoe de protestanten', p. 243, Van der Plas, *Vader Thijm*, pp. 200-219.

<sup>5</sup> Thijm, 'De Organist', pp. 75-82, bij de epitaaf in de kloostergang bij de Dom had Thijm het samengetrokken

'*blij-de Joes*' paleografisch moeten interpreteren als 'blinde Johannes', vergelijk Haslinghuis en Peeters, *De Dom van Utrecht, geïllustreerde beschrijving*, p. 478, Maas, "'De degen is mij gemeenzamer'", pp. 200-201, 208-209.

<sup>6</sup> Thijm, 'De Organist', pp. 82-94, 1 h b pp. 90-91, 93.

als intermediair kiest, rijmt, zoals hierna zal blijken, volkomen met zijn opvattingen over het gevoelsmatige en onthechte karakter van deze kunstvorm

## 2.2 MUZIEK ALS MEEST ONSTOFFELIJKE VAN ALLE KUNSTEN

Wie de achtergronden van *De Organist van den Dom* probeert te ontsluiten komt al snel terecht bij Thijms opstellen 'Over de Kompositie in de Toonkunst' respectievelijk uit 1844 en 1848.<sup>7</sup> Het is op zijn minst intrigerend dat een criticus, wiens zoon als een geheim verklapt dat hij niet echt van muziek hield, drie kunsttheoretische betogen aan dit medium wijdt. Zoals echter ook A. J. aangeeft, was Thijm opgevoed in een dermate muzikaal gezin, dat hij in zijn brede culturele belangstelling de toonkunst moeilijk kon en ook niet wilde negeren. Hierbij wist hij zich gesteund door zijn muzikale broer, Lambert J. Alberdingk Thijm. In de necrologie gewijd aan 'Lambert' uit 1855 stelt Thijm dat hij de muziek in zijn kunstleer wel een specifieke plaats had gegeven, maar haar techniek niet verstond: alleen in zijn broer vond hij "een veilige leidman langs de talrijke slingerpaden van de geschiedenis en de filosofie van de toonkunst". Lambert had dan ook in belangrijke mate bijgedragen aan het onderzoek naar middeleeuwse liederen, zoals *Het daghet in den Oosten* - waaraan Thijm in 1852 de historische novelle *Geertruide van Oosten* heeft gewijd - en aan de bevordering en wederinvoering van het Gregoriaans in de kerk. Iets daarvan klinkt door in 'De Organist', waarin met de voor Thijm typerende archeologische precisie wordt vermeld welke litanie of welke hymne op welke dag of welk uur gespeeld werd.<sup>8</sup>

Van het grootste belang voor de analyse van

'De Organist' is het eerste, algemeen bedoelde, opstel van Thijm over de toonkunst, uit 1844. Dit verscheen een jaar na zijn debuut *Drie Gedichten*, naar aanleiding waarvan hij zijn mening over het 'romantische' zou verwoorden. Thijm schreef hierover zijn vriend Ferdinand Borret dat "de conceptie der metafysische grondgedachte, de dramatische kompositie, de kleurschakeering, de beitelung der details en schildering der karakters" de basisstructuur moeten vormen van een "romantisch" werk.<sup>9</sup> Zoals bij 'Arbeid' nog verduidelijkt wordt, formuleerde Thijm in deze jaren de beginselen van zijn kunstleer, waarin de wisselwerking tussen vorm en stof, kunst en idee - denken en waarnemen, schep- pen en beleven, ontroeren en behagen - centraal staat. In dit esthetische kristallisatieproces blijkt Thijm ten opzichte van de toonkunst de gemengde gevoelens van Kant te delen, wiens *Kritik der Urteilskraft* hij rond 1846 heeft gelezen. De muziek is immers van alle kunsten het minst in staat een specifiek omschreven "idee" uit te drukken. Als zelfstandig genre blijft haar roeping nagenoeg beperkt tot het uitdrukken van des kunstenaars "subjectief" gevoel in melodische en harmonische vormen, opdat "met zoo veel mogelijk gelijke nuances" dat zieleleven bij de toehoorder een verwante weerklink vindt. Daar staat echter wel een eigenschap tegenover die deze - relatieve - beperking haast volledig weet te compenseren: wij kunnen immers "de algemeene voorstelling, die de Muziek ons geeft, de meest onstoffelijke afspiegeling noemen van een bovenaardsch genot, en erkennen in de Muziek het geheimzinnige smachten van de ziel naar een onbekenden gelukstaat".<sup>10</sup> In zijn latere artikel over de beeldhouwkunst verwijst Thijm ter verduidelijking van een soortgelijke opmerking naar Plato, die leerde dat de mens in het ondermaanse de herinnering aan een betere wereld met zich meedroeg, waarnaar hij op aarde vol heimwee en weemoed bleef verlangen.<sup>11</sup> Een enkel facet van

<sup>7</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 257-264, 265-270, 271-280.]

<sup>8</sup> A. J., J. A. Alberdingk Thijm, pp. 14-15, Thijm, *Enkele trekken eener characterschets*, pp. 6, 9-11, Thijm, 'De Organist', pp. 81, 82, 83, Thijm, *Geertruide van Oosten*, pp. 29-33.

<sup>9</sup> C. Thijm, *Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 35.  
<sup>10</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 260 (vet door mij, bvhh), Kant, *Kritik der Urteilskraft*, pp. 218-222 (editie 1902 pp. 194-197).

Thijms 'platonese' attitude tegenover de toonkunst is daarmee onthuld

Terwijl in de visie van Thijm de rol van de muziek als reflectie van het hemelse genot een dominant akkoord vormt, kan zijns inziens daarnaast Bilderdijs getuigenis over poëzie naar de toonkunst geëxtrapoleerd worden. In de woorden van deze gigant is dichtkunst niets anders dan verbeelding, ontstoken door het gevoel, waardoor de ziel wel gedwongen wordt *"zich uit te gieten"*. Bilderdijs geeft uit ervaring weer:

Uw bloed stijgt kokend op, en klemt den stroeven gorgel,  
En de adem neemt voor spraak **den toonklank aan van 't orgel**

Verbeelding vliegt in vlam, en spiegelt beeld voor beeld  
De zielsbeweging af die door Uw aders speelt  
Nu zingt ge, en 't is Muzyk, 't zijn Beelden, die als schimmen,  
Door tooverkracht gedaagd, uit donkere nevels klimmen,  
Maar blinkend, schitteringvol, en door hun eigen licht <sup>12</sup>

Thijm meent dan ook dat in de zuivere muziek geen andere krachten de scheppingsdrift voeden dan het gevoel, dat door Bilderdijs opgevat wordt als *"die sprankel nog van 't Godlijke, aan uw borst met d'adem ingestort"*. Alleen een ontvankelijke psyche kan de verbeelding activeren om de *"zielsbeweging"* weer te geven. Dit proces is voor Bilderdijs het alfa en omega van de poëzie. Getrouw aan zijn nadruk op de idee last Thijm een voorbehoud

in wanneer melodien niet vergezeld gaan van een spontaan of vooropgesteld denk-beeld, noch begeleid worden door een *"WOORD"* oftewel een 'programma', zullen ze volgens hem enkel *"dunkle Vorstellungen"* oproepen. Het effect van de tonen blijft dan beperkt tot het typisch romantische fenomeen van de associatie: te weten, de respons van de fijnbesnaarde ziel op het waarnemen, waardoor in dit geval bij het horen van klanken als vanzelf in de geest van de toehoorder beelden ontstaan - rijp en groen - kortom, *"dunkle Vorstellungen"*. Recent onderzoek bevestigt niet geheel onvoorspelbaar dat de berijmde visie van Bilderdijs - en dus impliciet die van Thijm - te herleiden valt tot de invloed van de vroege Engelse romantici. Gemene deler in hun vorming was vrijwel zeker de periodiek van Joseph Addison en Richard Steele, *The Spectator* met de toonaangevende artikelenreeks van Addison over 'The Pleasures of the Imagination' (1711-12). De reikwijdte van het appèl van *The Spectator* op het geleterde Europese publiek laat zich onder meer afmeten aan het gegeven dat nog voor 1750 een aantal Nederlandse, Duitse en Franse vertalingen (bewerkingen) verscheen <sup>13</sup>.

Thijm is uiteraard niet tevreden met alleen *"dunkle Vorstellungen"* esthetisch genot puur omwille van *"een zinlijke gestreeldheid van het orgaan"* was voor hem géén doel, maar slechts een eerste stap op weg daarnaar toe, te weten naar echt christelijke kunst. Net zoals in zijn opstel 'Over de Kompositie in het Algemeen' eist hij voor de toonkunst, dat de componist datgene wat hij wil uitdrukken, duidelijk en *"verlicht door de stralen der geestdrift"* ten gehore zal brengen. <sup>14</sup> Thijm

<sup>11</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 303. Het latere opstel dateert van 1854.

<sup>12</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 260-161 (vet door mij, bvhh), Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht!*, pp. 186-187.

<sup>13</sup> Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht!*, pp. 137-190, 1 h b pp. 143-147, 185-188, Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 177-183, De Deugd, 'De weg naar het romantisch dichterschap', Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 262-263 *"dunkle Vorstellungen"*, pp. 266-269 'programmatische' muziek *"een WOORD, eene qualificatie,*

*eene titel, die het thema hunner muzikale uitbreiding opgaf, aan hun kunststuk toe te voegen"*, zie voorts Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 137-140, vergelijk paragraaf 15.4 'Henri Linssen', de betekenis van de vertaling en bewerking van *The Spectator* van Joseph Addison is uiteengezet in Hubar, 'De gepateneerde droom', pp. 34 e v.

<sup>14</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 262-263, voor - de herkomst van - het 'romantische' inspiratiebegrip en de daarmee samenhangende concepten en mechanismen in het algemeen zie Abrams, *The Mirror and the Lamp*, om pp. 72-78, 189-197.

heeft daarmee niet de vrije, willekeurige inspiratie op het oog, waarvan hij zich principieel distantieert. Hij doelt op de goddelijke openbaring, verzinnebeeld door het licht dat de mens deelachtig wordt dankzij de *furor divinus* of *poeticus*, door Bilerdijk verwoord als de “*Dichterlijke drift*” en door Thijms vriend Da Costa als de “*Goddelijke drift*”. Dit door en door neoplatoonse concept gaat terug op Sokrates’ beschrijving van de dichter, die pas tot kunst komt wanneer hij zich in opperste vervoering overgeeft aan (christelijk omgemunt) Gods liefde. Door zijn gevoelige respons op prikkels - zinnelijk én mentaal - zal de creatieve mens, tot schreiens toe bewogen en gedragen door de vleugels van zijn fantasie, in zijn enthousiasme deelhebben aan Gods bezielende wezen. Als in een visioen zal hij volgens Thijm getuige zijn van de mystieke ontlading die hem de ‘idee’ onthult. Op even vruchtbare als wonderbaarlijke wijze gaat deze instorting een symbiose aan met “*de scheppingskracht der verbeelding*” van het “*genie*”, dat in Thijms ogen weer een manifestatie vormt van het goddelijke in de mens. Ongeslagen hoogtepunt van dit vrijwel sacramentele samengaan treft men in het kerkgebouw met zijn liturgie en uitmontering: “— *daar, waar een heilig Geheim wordt voltrokken, en de Godheid op het innigst met de Stoflijkheid [wordt] vereenigd - daar bevindt de Kunst, die eene zoo innige fuzie van het godlijke in ons met het stoflijke uitmaakt, zich op de rechte plaats* ( )”<sup>15</sup> Wellicht nog beïnvloed door Kings bewerking van Pugin geeft Thijm vervolgens een sfeertekening van de ruimtelijke indrukken en muzikale evocaties in de kerk die in wierookgeuren gehuld gaat.<sup>16</sup> Zo werden, om de formulering van zijn vriend Cornelis Broere aan te halen, “*eerdienst en*

*kunst op het naauwst vereenigd*” In het spoor van F R L de Chateaubriand en zijn vermaarde werk *Le Génie du Christianisme* (1802) meent Broere

Ja er moet wel leven zijn in den Genius van het Katholicisme als hij, na 300 jaren eenzaam in het stof gezeten te hebben, reeds bij den eersten blik, dien men op hem terugwerpt, aller aandacht tot zich trekt, en de harten roert door het verheven gevoel, in zijne werken uitgedrukt ( ) Dat hooge, ten hemel rijzende, dat half duistere, dat beeld-en bloemrijke treft geest en hart, ( ) dat schoone Gothische, door den adem des Christendoms bezielde, en daarom zoo dierbaar aan hem, die er de taal van verstaat.<sup>17</sup>

Het overweldigende effect van liefst gotische kathedralen, waarbij de mens door “*eene geheimzinnige sublimitieit*” (Thijm) tot diep in zijn ziel wordt geraakt, was al in 1771 door de classicistische architectuurtheoreticus J -F Blondel erkend en beschreven. Zoals eerder vermeld, was Cuypers in Antwerpen met de *Cours d’Architecture* van Blondel opgeleid. Thijm, die dit werk vermoedelijk ook kende, zoals bij de prijsvraag voor het ‘*Museum Koning Willem I*’ zal blijken, lijkt in zijn vroege publikaties vooral beïnvloed te zijn door Goethe. Nauwelijks later dan Blondel vertolkte Goethe op weergaloze wijze zijn ‘sublieme’ beleving van gotische architectuur na een bezoek aan de Dom van Straatsburg (1772).

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte.

<sup>15</sup> Hubar, ‘Van Melencolia I tot creatieve weemoed’, pp 23-28, Van Vriesland, *Spiegel*, deel 1, pp 460-462. Bilerdijk, ‘Ouderdom’, Van Vriesland, *Spiegel*, deel 1, pp 81-83. Da Costa, ‘De Gaaf der Poezij’, Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p 221. Fresco, *Filosofie en kunst*, pp 150-162, i h b p 153, verwijst naar de dialoog *Ion* van Plato, Thijm, ‘De geboorte der kunst’, pp 77-79, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12.

<sup>16</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p 223, King

en Pugin, *Les vrais principes de l’architecture*, pp 135-141, dit werk wordt genoemd in *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J A Alberdingk Thijm*, deel 1, p 67, nr 1237.

<sup>17</sup> Broere, ‘Terugkeer naar het oude’, pp 192-193. Alleen al qua typering is dit geent op de titel van Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, geraadpleegd werd het persoonlijke exemplaar van Cornelis Broere in de Jezuïetenbibliotheek van de RU Limburg te Maastricht.

Thijm heeft ook uit deze hymne kunnen leren, dat wanneer het complete register van associationisme wordt opengetrokken, de wisselwerking tussen toeschouwer en kunstwerk tot een optimaal schoonheidsbeleven leidt en zo tot God <sup>18</sup>

Daarmee is echter niet het laatste woord over de schoonheidservaring gezegd, noch over de daaraan gekoppelde 'bezielende' extase Weliswaar kan de kunstenaar in de visie van Thijm door "*steigring van de geest tot boven het luchtgewelf*" tot ongekende resultaten komen, maar de teleurstelling wanneer de "*byzondre hemelgift*" in de zin van Bilderdijk achterwege blijft, is des te scherper In deze frustratie woekeren miskenning en neerslachtigheid De typologie van de *furor poeticus* heeft dan ook als onvermijdelijke tegenpool die van de melancholie Dit 'humeur' onderscheidt zich door de onmacht van de ziel, wiens aardse ketenen het 'genie' zozeer blokkeren dat het niet in staat is om in "*toomeloze drift*" (Thijm) een hoge vlucht te nemen Het is echter niet de opstandige, maar de nederige erkenning van die machteloosheid die leidt tot een 'zoete' en 'strelende' droefheid gesublimeerde smart die de mens tot contemplatie dwingt en - getransformeerd in die staat van overweldigende, intense weemoed die als *furor melancholicus* werd aangeduid - hem verenigt met God Thijm schrijft in 1855 aan Cuypers, dat hij "*de zielssmart, die inderdaad eene fysieke pijn in de hartstreek*" is, geduldig zal dragen, en hoopt niet langer ontmoedigd te raken als God hem "*geen heel fraaye, dichterlijk lyrische droefheid in het hart stort*" <sup>19</sup> Figureert dit concept van de scheppende weemoed in de opstellen 'Over de Kompositie' hooguit impliciet, Thijm heeft het zeer evocatief verweven in zijn gedicht *De Geboorte der Kunst* (1843) Ofschoon de

onsterfelijke ziel sedert de zondeval aan de aarde gekluisterd is, blijkt Adam tot zijn verbijstering en vreugde zijn deemoedig erkende ontlustering en heimwee te kunnen ontstijgen door de grote liefde die Eva's schoonheid in hem opwekt Uit de extase die daarop volgt wordt de dichtkunst geboren Opmerkelijker kan het al niet in Thijs vermenging van het oudtestamentische boek *Genesis* en Plato's *Gastmaal* <sup>20</sup>

Mist Thijm al in een muziekstuk de voor hem zo belangrijke 'tastbare' uitdrukking van de idee, hij erkent dat de toonkunst juist door haar onstoffelijkheid een grote voorsprong bezit omdat zij vrijwel onafhankelijk is van modellen in de natuur, kan zij als geen andere kunst de "*bovennatuurlijke waereld in het leven roepen*" Juist in de muziek en de bouwkunst blijkt dat het Christendom zijn scheppingen aan een hogere orde ontleent en niet nabootst, maar liefst programmatisch symboliseert Oftewel, "*een zeker zinnelijk kunstteeken stelt, niet voor het daarmee over-eenstemmende gewrocht der natuur, maar voor eenig denkbeeld uit hoogere dan de stoffelijke orde*" Als uiting van hetzelfde 'enthousiasme' dat deze orde toegankelijk maakt, worden de individuele gevoelens van verlangen en heimwee in dit kunstteken vertolkt, waardoor de "*schoonheidsuitdrukking*" zich wijzigt "*naar den voortbrengenden kunstenaar*" <sup>21</sup> Zo kon de muziek zich in Thijs ogen ontwikkelen van een duistere uitdrukkingvorm tot een visionair medium

### 2.3 DE VERTALING VAN THIJS KUNSTTHEORIE IN DE- ORGANIST VAN DEN DOM

Het tekent de consequente wijze waarop Thijm zijn theorie in praktijk weet te vertalen, of liever

<sup>18</sup> Vergelijk voor de kennis van Goethes opstel Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 217, met Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', p 7, Thijm, 'De Amsterdamse ten-toon-stelling' (1855), p 176 '*eene geheimzinnige sublimitet*', Hubar, 'De gepateneerde droom', pp 38-42, Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, p 378, voor Cuypers zie paragraaf 1.3 'Stijl als decorum'

<sup>19</sup> C. Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijne brieven*,

p 97, aan Cuypers d.d. 14 november 1855

<sup>20</sup> Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', pp 23-28, Thijm, 'Bij Royers borstbeeld van Bilderdijk', p 5 *toomeloze drift*, Thijm, 'De geboorte der kunst', p 72 '*steigring van de geest*', pp 77-78 Eva-schoonheid

<sup>21</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 218, 304-305

nog, deze in zijn concrete kunstwerken weet in te bedden, dat de bovenstaande voorwaarden en uitgangspunten ondubbelzinnig en overtuigend geromantiseerd in 'De Organist' herkenbaar zijn. De hier volgende passage geeft dan ook een prachtig voorbeeld, van wat Thijm daadwerkelijk bedoelde met zijn uitspraak dat de kunst geen lessen uit moet delen, maar door haar artistieke zeggingskracht haar idee, haar 'denkbeelden' moet bemiddelen.

Eenige zijner leerlingen, knapen der schole, welke door het Kapittel van St Maarten aan de kerk gehecht was en van de Kanunniken onderwezen werd, bleven soms, na den afloop der les aan het kleine orgel, stil zitten luisteren en toezien, uit een hoek bij een der pijlerbundels, die, van de zoldering des orgels af, nog weder een aanzienlijk eind omhoogrezen, alvorens het schemerachtig gewelf van de middenbeuk der kerk te helpen schragen. Dan schoot de zon haar laatste roode stralen door de geschilderde glazen bezielend neêr op de figuur des blinden Orgelspelers, wiens eerwaardig hoofd, met luttel graauwe haren omkransd, helder verlicht afstak op de duisternis, die de ruimte rondom het orgel vervulde. Dan begon hij doorgaands, gants in elkaar gedoken, met gekromden rug over de toetsen gebogen, een zachte en treurige melodie te spelen, en fluisterend ontgingen aan zijn mond eenige weinig verstaanbare woorden als vertaling der uitgebrachte orgelklanken. Als een dichte vlucht, van blanke duiven, ontvloten de statige of zangerige akkoorden zwevend of klapwiekend aan het orgel, en gingen zich in de holle ruimte der kerk verspreiden, vermengen, en eindelijk daarginds boven het outaar, als in God gewijde zuchten, wegsterven (Men herinnert zich, dat tóen het plein, hetwelk thands tusschen den toren en de kerk gevonden wordt, niet bestond, en door de volle lengte der kerk het choor en de dwarsbeuken met den toren vereenigd waren.) Langzamerhand verhief zich dan het spel van den blindeman 't Scheen den vroom-aandachtigen kinderen toe, of naar mate dat de avondschemer de vormen van hun goeden meester minder duidelijk omtrok - zijne figuur daarentegen meer verlicht werd, als door een gloed, die werd

geboren tusschen hem en zijn speeltuig 't Was of dit laatste eene kneedbaarheid onder de vingers van den bezielenden speler aannam, die er hem tonen uit deed voortbrengen, in kracht, of in fijnheid, in omvang, of in rijkdom van schakeeringen, het gekende vermogen eens orgels ver te boven gaande. De meester werd als een met zijn orgel. Naar mate, dat de melodie zich verhief en, van de teêre klacht der geboeide ziel, in het smachtend, het vurig, het luid schallend lied van den met geweld tot zijn God opsteigerenden geest overging, rees ook zijn lichaam uit den gedrukten, den verworpen toestand op, waarin het plach te verkeerren, zijn voorhoofd scheen het gewelf des Hemels te willen doordringen, zijne uitgedoofde oogen schenen blikken te vinden om tot de Godheid op te varen. 't Was of hij zweefde voor het speeltuig, en toch bewoog hij met een ongekende vaardigheid en veerkracht de toetsen en pedalen, die den innigen galmen zijner ziel ten echo beloofden te zijn, ja soms eene uitdrukking gaven, die hem nog hooger begeesterde, die als een nieuw en vruchtbaar zaad in zijn gemoed viel, om een nieuwen rijkdom van klankgebloemte met weelderigheid te doen ontspruiten. Soms ook loste zijn gevoel zich op in een zachte, schier eentonige, maar onophoudelijke bruising van geluiden, dan beefden zijn klamme vingers over het klavier, zweetdruppelen vloeiden hem langs het gloeiend wezen, terwijl hij met effen voorhoofd en wenkbraauwen, en strakstaande oogleden, de lippen vooruitbracht, als om er den dauw eener bovenaardsche muziek, door niemant dan hem-zelfen gehoord, in op te vangen. En uren, uren lang, al fluisterend en zingend, en soms ook in krachtige galmen losbarstend, die het kerkgewelf doordaverden, herhaalde hij *'Deus meus et omnia' Deus, Deus meus et omnia'*. Mijn God - en mijn al! Huiverend van ontzag, bevangen van een gevoel, dat zij zich niet wisten te beschrijven, zaten dan de kinderen in een schuilhoek en vouwden onwillekeurig de handen en baden een Onze Vader. De lichte schuring hunner voeten over de steenen draaitrap, waarlangs zij zich verwijderden, wekten hem dan gewoonlijk op uit zijne verrukking, ( )<sup>22</sup>

Een dergelijke fraaie en indrukwekkende ver-

<sup>22</sup> Thijm, 'De Organist', pp 77-78

taling van de *furor divinus* zou Thijm geen tweede maal leveren. Maar bij dit prominente motief bleef het niet. De toon wordt gezet met een schillerachtige beschrijving van het interieur van de Dom, mysterieus, schemerig, groots en ruim. Deze dient als decor om de inspiratie te beschrijven die de organist deelachtig wordt en die gesymboliseerd wordt door het licht dat door de glas-inloodramen valt. Of Thijm zich toen, in 1848, al realiseerde dat dit motief reeds bij de Vlaamse Primitieven figureerde als zinnebeeld van de bevruchting van Maria door de Heilige Geest is niet duidelijk. Wel blijkt dit tien jaar later het geval, wanneer hij zijn *Heilige Limie* over de kerkbouwsymboliek uitbrengt. Bij de iconografie van de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool zal duidelijk worden, dat Thijm al vanaf zijn eerste opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' de geliefde analogie tussen hemelse en aardse creativiteit in allerlei varianten poneerde. Deze gelijkenis was, zoals we zullen zien, niet minder krachtig verwoord - zij het al geprofaneerd - in de hymne van Goethe op de kathedraal van Straatsburg en zijn bouwmeester Erwin von Steinbach.<sup>23</sup>

Het motief van de aanvankelijke weemoed in Janes' muziek valt te herleiden tot Thijms geschetste overtuiging dat melancholie, mits oprecht en niet ziekelijk, de mens tot heimwee brengt naar het verloren paradijs, naar de toekomstende hemel en zo tot 'wederuitstorting'. Van daar dat naarmate de dialoog tussen Janes en zijn orgel voortgaat, het bezielende licht steeds sterker wordt, totdat de geboeide ziel uit zijn weemoed verlost het stadium van de *furor melancholicus*, de *furor divinus* bereikt, de goddelijke razernij. Doordat de muziek Janes' ziel in deze hemelse staat reflecteert, zelfs tot uitdrukking brengt en tot nieuwe hoogten stimuleert, ontstaat

er een wisselwerking tussen kunst en religie, tussen goddelijke en menselijke scheppingskracht, die elkaar voortjagen tot een climax, waarin Janes een mystieke eenwording bereikt met God, "*Deus meus et omnia*". Deze zijn dan de enig noodzakelijke woorden om de "*dunkle Vorstellungen*" te verhelderen door de associatie met een "*denkbeeld, uit hogere dan de stoffelijke orde*".<sup>24</sup>

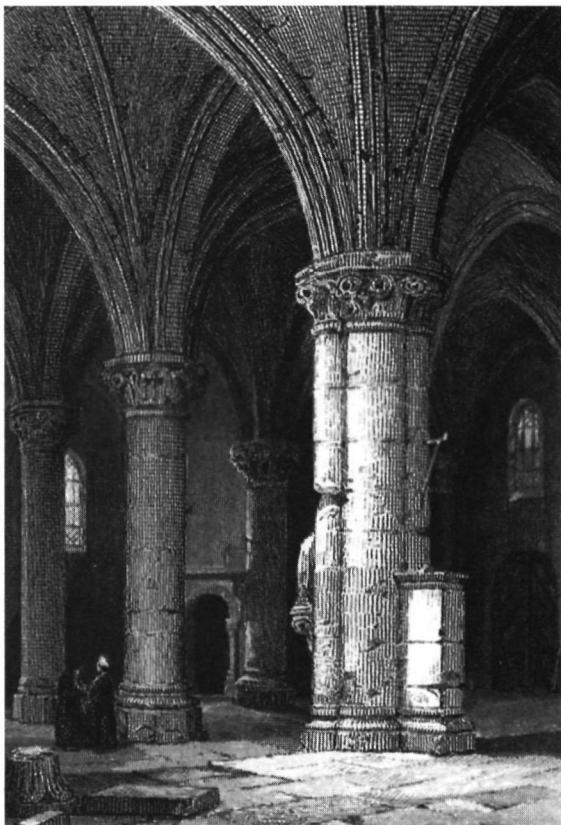
Het is nogmaals verbluffend hoe volledig geïntegreerd in een even samenhangende als meeslepende novelle Thijm zijn kunsttheoretische belijdenis heeft verpakt. In dit opzicht klinkt een echo door van Broeres geliefde standaardwerk, *Le Génie du Christianisme* (1802) van Chateaubriand, die in zijn vijfdele oeuvere de diverse religieuze en esthetische beschouwingen afwisselt met de beroemd geworden novellen, *Rene* en *Atala*. Hoewel Thijm in zijn opstellen 'Over de Kompositie' aan dit werk niet refereert, heeft hij het mede gelet op de editie in zijn bibliotheek, zeker gelezen. Opvallend is dat Chateaubriand, zoals ook Bilderdijk in zijn geciteerde gedicht, het orgel een prominente plaats toekent, en wel in zijn romantische visie op gotische architectuur. Overtuigd van de oorsprong van de gotiek in het woud - met haar stenen bomen en gewelven als kruinen - meent hij dat het orgel deze metafoor een extra cachet geeft: zijn "*murmures*" (Thijms 'bruising') roepen het geluid op van de wind en de donder, "*qui roule dans la profondeur des bois. Les siècles évoques par ces bruits religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans tous les coins de la vaste basilique*". Alles is er doordrenkt van "*la religieuse horreur, les mystères et la divinité*".<sup>25</sup>

Op aanverwante wijze, zij het naar verhouding omgekeerd evenredig, wisselde Victor Hugo in zijn monumentale roman *Notre-Dame de Paris* fic-

<sup>23</sup> Hubar, 'Van trots van de stad', pp. 74-75, Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 169-170, zie deel III 'Harmonie en verscheidenheid', Thijm, 'De Organist', p. 94, Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', pp. 5, 9, 13.

<sup>24</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 260, 262-263, 304-305.

<sup>25</sup> Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, deel 1, pp. v-x, idem, ibidem, deel 3, boek 1, pp. 23-28, 1 h b 27-28, dit werk wordt vermeld in *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J. A. Alberdingk Thijm*, deel 3, p. 9, nr. 3262.



15 Anoniem, Schilderachtige interpretatie van het interieur van een gotische kerk, afgedrukt bij het gedicht van J.A. Alberdingk Thijm, *Vervallen Christentempels*, 1853. Staalgravure.

Herkomst: Almanak voor het Schone en Goede, 1853.

tie en architectuurbeschouwing met elkaar af. Vanaf de achtste druk van 1832 lardeerde hij zijn roman met twee hoofdstukken over respectievelijk de middeleeuwse architectuur en de stad Parijs in vogelvlucht. In het korte bestek van een novelle heeft Thijm geen ruimte voor een dergelijke uitweiding. Wel tracht hij waar mogelijk en waar

relevant, zoals in de tussen haakjes geplaatste passage over het vroegere aanzien van de kerk, oudheidkundige opmerkingen en kritische kanttekeningen in het verhaal in te vlechten. Ongetwijfeld probeerde hij met dit alles tevens zijn lezerspubliek, dat hij wilde doordringen van de katholieke dimensie van het nationale verleden, op een andere manier te leren kijken, te horen, te voelen, kortom te beleven. Blauwdruk bij uitstek bleek voor Thijm Goethes hymne op de kathedraal van Straatsburg, waaraan hij ook het motief van de artistieke bedevaart ontleende. Maar terwijl Goethe zijn opstel ópent met het zoeken naar Erwins grafsteen bij de kerk, neemt Thijm aan het slot zijn lezers mee naar de epitaaf van Janes in de kruisgang bij de vervallen kapittelgebouwen. Zo speelde hij doelbewust in op de romantische vergankelijkheidscultus rond grafmonumenten en ruïnes, waarvoor met name Rheinvis Feith in zijn 'sentimentele' roman *Julia* (1783) de toon had gezet. Refererend aan het aloude thema *Ubi sunt* meende Thijm op deze manier geletterd Nederland vatbaar te kunnen maken voor de inheemse middeleeuwen: haar schoonheid wist zich tegen de keer in te handhaven in de "jammerlijk gehavenden, en nog jammerlijker gerestaureerden, Utrechtschen Dom".<sup>26</sup>

#### 2.4 DE 'VERBLINDING' VAN JANES IN ZIJN VISIOEN

Een niet minder intrigerend gedeelte van 'De Organist' vormen de passages, waarin Janes zijn levensloop verhaalt. Nadat een rivaal zijn geliefde uit jaloezie had vermoord, hing Janes zijn krijgsattributionen aan de wilgen. Om zijn oneer te vergeten, zijn verdriet te stelpen en tot rust te komen, zocht hij troost in de boeken, waarin hij wijsheid verwachtte te ontdekken: "Ik werd van klooster tot klooster, van stad tot stad voortgedreven en had geen rust. Alle geheimen der natuur, alle zwaarigheden der

<sup>26</sup> Hugo, *Notre-Dame de Paris*, pp. 293-294, 338-351; Thijm, 'De Organist', pp. vii-xi, 94; Goethe, 'Von Deut-

scher Baukunst', p. 5; zie paragraaf 15.4 'Henri Linssen'; Hubar, 'De gepatineerde droom', pp. 41-42.



*schriften, alle spitsvondigheden des verstands wilde ik onderzoeken en oplossen, maar de vurig begeerde rust bleef uit - "*<sup>27</sup> Daarom nam hij weer dienst, nu bij een Duitse vorst. Op een zekere avond, dwalend langs de Neckar, ontmoette hij een *"schoonen jonkman"* in een lange witte tabbaart met om zijn hoofd een warm en 'wasemachtig' licht. Hij nam Janes bij de arm en leidde hem het bos in. *"Toen werd het bosch eene groote duisternis - waar niets was dan stilte en kou"*. Na een als verwarrend beschreven tocht arriveerde Janes met zijn leidsman in een hof met bomen, waaraan zilveren appels groeiden. Maar de hemel was er haast zwart. Daar werd Janes geconfronteerd met het beeld van keizer Karel als heilige krijgsman, die hem de woorden ingeeft dat de zaligheid niet in oorlogsroem noch rijkdom ligt, maar in het doen van Gods wil. Dan komt Janes bij een groot meer, waar boven het water een *"eerwaardig hoofd"* opdoemt. Dit maakt zich bekend als Albertus Magnus, *"de wijze man uit Keulen, die alle vragen wist op te lossen, die in den winter door kunst den zomer wist te scheppen, en die uitnemend was in geometria en fysika"*. Toch geeft deze geleerde hem als levensmotto mee, dat niet in het *"weten"* het geluk van de aarde ligt, maar in het offeren van alles aan God. Janes spoedt zich verder en terwijl de lucht aan de horizon een zacht purper licht vertoont, stoot hij op een graf met een witmarmeren vrouwenbeeld - en de plaats naast haar blijkt leeg. Dit blijkt Heloise te zijn die hem toevoegt, dat niet de liefde het geluk brengt, maar het hopen op de eeuwige zaligheid, de hemel waar hij zijn geliefde zal weervinden.<sup>28</sup>

Toen zag ik niets meer - maar hoorde een zoete muziek rondom mijne ooren, voelde een zacht streelende hand, die mij al zegenend het hoofd drukte, en ik gevoelde, dat het licht om mij heen worden moest - en ik wilde de oogen openen - en ik werd gewaar, dat ik blind was! - Dit heeft ieder steeds bedroefd, dien ik het verhaald

heb - maar mij bedroefde het in geen deele - ik had geen tijd daaraan te denken - want ik was een nieuwe mensch geworden - ik zag van binnen een licht, dat mij alle denkbeelden vrolijk en aangenaam kleurde, en dat begaf mij nooit.<sup>29</sup>

In dit legende-achtige verhaal heeft Thijm verschullende thema's op symbolisch doorwrochte wijze met elkaar vervlochten. We herkennen niet alleen het woud uit de *Divina Commedia*, maar ook Thijms daarop gebaseerde epos, *Het Voorgeborchte* uit 1853. Is in dit laatste werk Bilderdijk Thijms leidsman, in 'De Organist' wordt deze plaats in quasi-middeleeuwse trant ingenomen door Janes'. *"Engel-bewaar-der"*. Dit gegeven in combinatie met het blind worden van Janes moet wel ontleend zijn aan het oudtestamentische verhaal van Tobias, die door de engel Rafael geleid wordt naar zijn bij wijze van goddelijke beproeving blind gemaakte vader. Doordat de oude Tobias in zijn geloof standvastig blijft, kan hij door zijn zoon genezen worden. Het cruciale verschil met 'De Organist' is, dat het bij Janes slechts schijnbaar om een beproeving gaat, doordat hij zijn staat zelf ervaart als een gunst. Hij heeft geen behoefte meer aan zijn ogen, omdat hij innerlijk Gods licht blijvend mag aanschouwen. Daarmee ontstaat een parallel met de bekering van Paulus. Leidmotief is dat pas de blinde Janes - dan wel Paulus - die alles opgeeft, over het ware inzicht zal beschikken. Tijdens zijn gloedvolle orgelspel zal Janes dan ook, zijn uitgebluste ogen ten spijt, God kunnen 'zien'. De gelijkenis met Thijms typering van de bezielde kunstenaar in zijn eerste opstel 'Over de Kompositie in 't Algemeen' is treffend.

Hij tast niet in den duister - maar het Licht ziende, dat er in hem is opgegaan, zwelt er hem een traan van dankbaarheid in 't oog voor den Oppersten Geest, die het hem geschonken heeft, hij ziet, in zijn verukking, er zijne toekomstige Schepping, met haar geslachten en soor-

<sup>27</sup> Thijm, 'De Organist', pp. 85-86.

<sup>28</sup> Thijm, 'De Organist', p. 86-87.

<sup>29</sup> Thijm, 'De Organist', p. 88, Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, deel 2, boek III, pp. 131-138, hier figureert Heloise ter illustratie van de tweespalt tussen

hemelse liefde en aardse passie.

<sup>30</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 210, Thijm, *Enkele trekken eener characterschets*, p. VIII, zie voor het volledige citaat paragraaf 4.5.1 'Maria-Bezieling-Conceptie'.

Wanneer men het kapittelklooster aan den jammerlijk gehavenden, en nog jammerlijker gerestaureerden, Utrechtschen Dom nog heden ten dage, van het Munster-kerkhof af, binnentreedt, en men begeeft zich rechts af, in de open gang, die een zoo schoon overblijfsel van de Gothische Bouwkunst te bewonderen geeft, dan vindt men, in één der loze ogieven tegen den muur, dit grafschrift:

**Int Jaer ons He'n. M. cccc. lzzvii.  
op sinte Egidius abont sterf blinde  
Janes orgaiste deser kercken.**

Zijne nagedachtenis bleef in zegening! zijn voorbeeld blijve niet zonder vrucht voor een geslacht, waarvan zoo velen op het punt staan zich aan de golven der mateloze kennisdrift, des hoogmoedigen ongeloofs, der koude verlooeheninge Gods, prijs te geven!

ten, in opleven dat Licht is hem lief - want het is uit God en uit hemzelfen, en hij ziet, dat het goed is <sup>30</sup>

Men kan zich hier niet aan de indruk onttrekken dat Thijm zich opnieuw heeft laten beïnvloeden door een passage uit 'Von Deutscher Baukunst', die net zoals de zijne eindigt met de frase uit *Genesis* 'dat het goed is'

Deinem Unterricht dank ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, darauf solch eine Schopfung herabschauen und gottgleich sprechen kann es ist gut!

<sup>31</sup> Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', p. 9, Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", p. 158

16 *Epitaaf van Janes in de kloostergang van de Dom van Utrecht*, door Thijm afgedrukt aan het einde van zijn novelle *De Organist van den Dom* (1848), p. 94

Waar Thijm tot in de persoon van de blinde meester Janes toe zijn 'vrijheid' bejubelt om te mogen participeren in Gods scheppende Natuur door deel te hebben aan het Licht, vereert Goethe het menselijke genie in Erwin von Steinbach De "*verschrikkelijk hoogmoedige Ikheid*", die Broere verafschuwde en bij Janes dreigde in zijn faustische zucht naar alle kennis, komt hier zeer dichtbij <sup>31</sup>

Behalve als tegenbeeld van de oudtestamentische Tobias en de nieuwtestamentische Paulus kan Janes geïnterpreteerd worden als een christelijke omvorming van Homerus, die eerder al model stond voor de blinde bard Ossian. Vooral de laatste wordt door Chateaubriand gehuldigd in zijn hoofdstuk over de werking van ruïnes van

(vet door mij, bvhh), *Fresco, Filosofie en kunst*, pp. 152-153, 158-160

christelijke monumenten: “*Il n’est aucun ruine d’un effet plus pittoresque que ces débris [in Schotland (bvhh)]. Sous un ciel nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de cette mer dont Ossian a chanté les orages, leur architecture gothique a quelque chose de grand et de sombre, (...)*”. Thijm kon zoals het voorbeeld van Feith al aangaf, op meer auteurs terugvallen waar het de sublieme belevingsweergave van architectuur betrof.

De blinde verteller bij uitstek, Homerus vinden we tenslotte terug in de opvattingen over inspiratie van Thijms papieren mentor, de Utrechtse hoogleraar Philip van Heusde. Deze moralist verwijst naar Plato met zijn opmerking, dat wat het goddelijke in de kunst betreft, men zal moeten wachten tot Hij komt die als Minerva bij Homerus de nevel voor onze ogen zal laten verdwijnen.<sup>32</sup> Tot op dat moment zijn wij allen ziende blind.

## 2.5 VAN FAUSTISCHE HOOGMOED TOT GESUBLIMEERDE WEEMOED

Met de beschrijving van Janes’ dorst naar kennis en het opvoeren van de figuur van Albertus Magnus onthult Thijm, zoals kort aangestipt, nog een ander intrigerend motief: de faustische hang naar en dito frustratie door wetenschap, die men destijds bij uitstek gesymboliseerd zag in de intrigerende gravure *Melencolia I* van Albrecht Dürer. Uit het hoofdstuk over het beeld Bezieling in de topgevel van het Rijksmuseum zal blijken, dat Thijm vermoedelijk onder meer dankzij zijn contacten met de Nazarener en Dusseldorper schilderschool, vanaf de jaren 1840 goed ingevoerd was in de Dürercultus. Dit wordt bevestigd door de brief aan zijn vriend Borret van 1842, waarin hij hem tracht te winnen voor ‘zijn’ tijdschrift *De Spektator*, ter bevordering van de “*emancipatie*”:

<sup>32</sup> Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, deel 3, boek v, pp. 171-173; zie voor Homerus: idem, ibidem, deel 2, boek vi, pp. 27-338; Van Heusde, *De socratische school*, deel 2, p. 221.

<sup>33</sup> C. Thijm, *Jos. Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*,

“‘t is die van het Katholicisme, van den ogivalen stijl [gotiek (bvhh)], van den ideale kunst, van Albert Dürer, van Rafaël, van Dante en Milton”.<sup>33</sup> In de eerste *Dietsche Warande* (1855) zou Thijm naar aanleiding van een werk van zijn oude kennis, de Nazarener Wilhelm von Schadow, gewijd aan ‘Melancholie’, een uitvoerige bespreking wijden aan de gelijknamige prent van Dürer. Achter zijn interpretatie plaatste Thijm een lange passage uit het gedicht over *Melencolia I* van Théophile Gautier. Deze dichter beschrijft niet alleen het “*mobilier de Faust*” rondom *Melencolia*, maar ook Dürers verbeterheid, omdat “*la science est vaine et (...) l’art est chimère*”. Gautier meent:

Il a touché le fond de tout savoir humain;  
Mais comme il a toujours, au bout de tout chemin,  
Trouvé les mêmes yeux qui flamboyaient dans l’ombre,  
Qu’il a monté l’échelle aux échelons sans nombre,  
Il est triste; (...)<sup>34</sup>

Zo verwachtte ook Janes telkens bij het volgende klooster of de volgende stad “*le fond de tout savoir humain*” te vinden, doch hij vond noch vrede, noch de ware wijsheid. Het is niet onmogelijk dat Thijm Dürers prent toen al voor Janes’ beeld van menselijke hoogmoed, onmacht en frustratie in de volmaakte beheersing van kunde en kennis tot model heeft genomen. Dit beeld wordt nader getekend door het detail van de bomen met zilveren appels en hooggroene bladeren, die Janes in de donkere Hof ontwaart. De associaties met de boom van de kennis van goed en kwaad zijn onmiskenbaar. Opvallend is dat net zoals *Melencolia* met haar *facies nigra* somber in de kosmische duisternis staart, Janes de Hof bereikt onder een haast zwarte hemel. En passant herinnert dit aan Thijms opstel ‘Over de Kompositie in ‘t Algemeen’, waarin hij om het belang van de inspiratie

p. 21, 13 augustus 1842.

<sup>34</sup> Hubar, ‘Van *Melencolia I* tot creatieve weemoed’, pp. 9-13; Thijm, ‘De Amsterdamsche ten-toon-stelling’ (1855), pp. 162-167.

te onderstrepen de duistere en ledige wereld oproept uit het oudtestamentische boek *Genesis*, van voor dat God sprak "Et fiat lux"<sup>35</sup> In 'De Organist' past Thijm navenant kosmische patronen toe door de metamorfose van Janes op symbolische wijze te omringen met de vier elementen - prominent aanwezig in *Melencolia* - en de uren van de dag Terwijl Janes nog ziende wordt gevoerd naar de plaats waar de Hof/aarde zich onder een donkere hemel/lucht strekt, trekt hij langs het meer/water naar de purperen dageraad, om met het doorbreken van het licht/vuur tot inkeer te komen en zijn ogen achter zich te laten

Dat Thijm zich van de figuur van Albertus Magnus bedient om het motief van de "*mateloze kennisdrift*" relief te geven, zou op toeval kunnen berusten Toch is het opvallend dat Durer in zijn lofprent op de humanist Conrad Celsus, de allegorie op vrouwe Philosophia temidden van de humeuren, de getijden, de elementen en de zeven vrije kunsten - die alle wijsheid buiten de openbaring omvatten - eveneens Albertus Magnus opvoert De wijze man uit Keulen, die zijn hele leven in dienst van wetenschap en geloof heeft gesteld, wordt door Thijm samen met Karel de Grote ten teken van de Glorie en Heloise als symbool van de Liefde ingezet om Janes uit zijn mentale impasse te halen Het zal niet verbazen dat deze legendarische figuren, die Thijm gelijkstelt met Glorie, Wijsheid en Liefde, tevens sporen met de trits Goed, Waar en Schoon<sup>36</sup> Vervuld van Licht, Liefde en Wijsheid beleeft de organist melancholie niet langer als vernederende frustratie zij is gesublimeerd tot heimwee

Bij wijze van proef en beproeving beschrijft Thijm hoe het interdict dat in 1482 Utrecht trof, heel het kerkelijk leven lam legde De ziel van Janes, die zich al te zeer gehecht had aan "zijn

dierbaar orgel, zijn zielepiegel, zijn tweede hij-zelf, het speeltuig waar hij zich onophoudelijk in uitstortte", kwijsde weg door de ban op de eredienst "En toch kende hij niets van die weeke droefheid, welke voor een later, beschaafder, deels meer, deels minder spiritueele eeuw bewaard bleef"<sup>37</sup> Zo uit Thijm opnieuw zijn reserve jegens de melancholie, die hij wel de natuurlijkste, maar niet de waardigste van alle 'humeuren' acht, zelfs in haar meest edele vorm niet Vandaar dat hij de organist, hoe zwaar hem de kerkelijke ban ook valt, niet laat wegzinken in buien van vertwijfeling of ontmoediging. Thijm acht dergelijke stemmingen onaanvaardbaar, wanneer zij in egocentrische bespiegelingen dreigen te ontaarden, gericht op het zwelgen in eigen verdriet of verzopen in zelfkwelling en zelfmedelijden Dit thema was hem bekend uit de novelle *Rene* van Chateaubriand en uit de roman *Julia* van "den schreizeiken Feith" Dit laatste predikaat liet onverlet dat Thijm Feiths evocerende beschrijvingstechniek graag overnam voor weemoedige passages in zijn literaire en kritische werk Maar Werther-achtige scenes of herinneringen aan Wackenroders portret van de musicus Joseph Berlinger, werden door Thijm zorgvuldig vermeden Berlinger raakte door zijn overgevoeligheid voor schoonheid in een nerveuze crisis - zoals ook Thijm in 1844<sup>1</sup> - omdat het contrast tussen het prozaïsch bestaan en de hoge kunst der muziek, de kloof tussen de fantasie der schepping en die van het beleven - de heftige ontroering door klanken en melodien - hem in een blijvende depressie stortte<sup>38</sup> De ontvankelijkheid van Thijm voor dit soort buien bracht Broere ertoe hem te vermanen om vooral niet toe te geven aan zijn voelende 'ik', aan het subjectivisme een van de verderfelijke, want meest egocentrische karaktertrekken van de Romantiek Hoe Thijm ook met zijn vriend

<sup>35</sup> Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', p 13, Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-steling', pp 163-164

<sup>36</sup> Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', p 19, Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, afb 215, Thijm, 'De Organist', p 94

<sup>37</sup> Thijm, 'De Organist', p 81, overige vermeldingen van

weemoed pp 76, 90

<sup>38</sup> C Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p 35, Van der Plas, *Vader Thijm*, pp 107-109, zie voor Rheinvis Feith paragraaf 15 4 'Henri Linssen', en Hubar, 'De gepatineerde droom', pp 41-42, Chateaubriand, *Le Genie du Christianisme*, deel 2, boek v, pp 163-217 *Rene*, Wackenroder en Tieck, *Herzensergießungen*, pp 104-126

zou getuigen dat de kunst in dienst stond van God - dat de creatieve weemoed leidde tot de schier sacramentele vereniging met het eeuwig Goed, Waar en Schoon - Broere bleef gelijktijdig, overigens met Van Heusde, het "*gewroet in eigen borst*" en het genotzuchtig verlangen naar zinnen-geprikkel afwijzen <sup>39</sup>

Aan het slot van deze reconstructie van het 'corps imaginaire d'esthétique' van Thijm mag niet onvermeld blijven, dat zijn vroege historische verhalen als 'De Organist', die ten doel hadden het katholieke aandeel in het vaderlandse verleden over het voetlicht te brengen, niet te vinden zijn in een katholiek orgaan. Hoewel 'De Organist' door Broere gunstig ontvangen werd, is de novelle geplaatst in de almanak *Aurora* van Thijms protestante geestverwant E J Potgieter. Vooral deze criticus zou Thijms profileren van het katholieke element van de Nederlandse cultuur bewonderen en aanmoedigen. Dit nam niet weg dat de geestelijkheid, protestant en katholiek beide, zich in soms wel zeer hatelijke bewoordingen distantieerde van diens gevoelige, historische werk, waarin omstreden thema's als 'mystiek' en 'jezuïeten' niet geschuwd werden. Wat haar daarbij vooral ergerde, was Thijms onverbloemde verering van God als de typus van de Schoonheid der Kunst, die deels als 'pantheïstisch', deels als profanatie werd gewraakt <sup>40</sup>. Zich als geen ander hiervan bewust, schreef Van Deyssel die zijn va-

der in zijn biografie doorgaans hoogst ironisch, zo niet parodierend kenschetste

Hij leefde in Schoonheidshefde, hij leefde in zijn eigen ideaal, in zijn speciale idealisering van zijn eigen leven en van het leven om hem heen, zooals die 'Organist van den Dom', dien hij eens in een zijner beste stukjes beschreven heeft, leefde in aandachtige en ingetogen muzikale verrukking <sup>41</sup>

De conclusie kan kort zijn: de blinde Janes die zich uitstort aan zijn orgel is Thijm, die zich uitgiet in zijn novellen. Gechargeerd als Van Deysels typering moge zijn, geeft ze wel een indicatie waarom Thijms op *Bilderdijk* gestileerde verzoening van godsdienst en schoonheid in de visie van scherpshijpers als Conrad Busken Huet of de vrijdenker Jan van Vloten leidde tot Kunst, alle richtingenstrijd ten spijt <sup>42</sup>. In het voorbijgaan kan tenslotte het impliciete oordeel van Kees Peeters in zijn artikel 'De neogotiek tussen nijverheid en kunst' ondersteund worden, dat in aanvang meer literatoren dan architecten en beeldende kunstenaars de zaak van de Nederlandse historische en historiserende architectuur hebben gediend. Alleen al het slot van Thijms 'Organist', waarin het besef van de schoonheid van de middeleeuwse Dom tot uiting komt naast de klacht over recent toegebrachte verminkingen, steunt deze visie par excellence <sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Brom, *Cornelis Broere en de katholieke emancipatie*, pp 466-476, i h b pp 141-144, onder verwijzing naar Broeres artikelen in *De Katholiek*, voorts Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp 158, 164, 166, Van Heusde, *De socratische school*, deel 2, pp 216-217

<sup>40</sup> Van der Plas, *Vader Thijm*, pp 90-93, 101-102, 119-128, Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 2, pp 256-291, Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst*, pp 120-132

<sup>41</sup> A J, J A *Alberdingk Thijm*, p 83

<sup>42</sup> Maas, "'De degen is mij gemeenzamer'", pp 195-199, 208-209, de uitdrukking 'gestileerd op *Bilderdijk*' is afkomstig van A J, J A *Alberdingk Thijm*, pp 268-269, Van der Plas, *Vader Thijm*, pp 236, 298-299, 328-329, 450-453

<sup>43</sup> Peeters, 'De neogotiek tussen nijverheid en kunst', p 359, vergelijk deze visie met Maas, "'De degen is mij gemeenzamer'", pp 200-201

### 3 VAN WAARHEID NAAR SCHOONHEID

PRAGMATISME EN IDEALISME IN HET KUNSTBELEID VAN  
V.E.L. DE STUERS

C. VICTOR E.L. DE STUERS (1843-1916)  
*Biografische schets*<sup>1</sup>

Jonkheer Victor Eugène Louis de Stuers werd in 1843 te Maastricht geboren als derde zoon van Hubert Joseph Jean Lambert ridder de Stuers (1788-1861) en Hortense Joséphine Constance barones Beyens (1814-1869). Hij doorliep in Maastricht het stedelijk gymnasium en volgde er tekenlessen bij Alexander Schaepkens, die in 1863 de eerste voorzitter werd van Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, de oudste particuliere vereniging in Nederland op het gebied van geschiedenis, archeologie en monumentenzorg. Schaepkens zou als professioneel topografisch tekenaar en lithograaf - van zijn hand zijn verschillende 'schilderachtige' publikaties van stads- en dorpsgezichten bekend - De Stuers doordringen van het belang van de studie en het behoud van historische gedenktekens. Zowel Schaepkens als De Stuers ontwikkelden zich in de jaren 1860 tot fervente rapporteurs van de Commissie-Leemans. Deze was opgericht binnen de afdeling Letteren van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen op initiatief van dr C. Leemans, directeur van het Museum van Oudheden te Leiden. Zo berichtte De Stuers in 1868 de ontdekking van middeleeuwse muurschilderingen in de Dominicanerkerk te Maastricht, die hij schoonmaakte en vastlegde op calques. In hetzelfde jaar zou zijn eerste actie als daadkrachtige monumentenzorger plaatsvinden: de vergeefse strijd voor het behoud van de dertiende-eeuwse kruittoren te Wyck-Maastricht, die daar moest verdwijnen omdat de deken van Wijk haar een onduldbare

smet vond ten opzichte van zijn nieuwe kerk, die in 1858 gebouwd was naar plannen van P.J.H. Cuypers.

Na zijn rechtenstudie in Leiden (1861-1867) vestigde De Stuers zich als advocaat aan de Parkstraat 32 te Den Haag, waar hij in 1869 bij de Hoge Raad beëdigd werd. Een drukbezet kantoor schijnt hij er niet op na gehouden te hebben, vermoedelijk omdat zijn hoofdinteresse niet in de praktijk van het recht, maar in de toekomst van het cultuurbehoud lag. Dat laatste werd goed duidelijk door zijn beroemd geworden artikel 'Holland op zijn smalst' dat in *De Gids* van november 1873 verscheen. Behalve de overbekende kritiek op 's rijks magere monumentenzorg, werden ook de gebrekkige rijksbouwkunst en het falende museumbeleid fors aan de kaak gesteld. Hoewel deze publikatie min of meer in de pas liep met de geleidelijk aan gewijzigde opvattingen van de regering over dit onderwerp, bleek de kritiek van De Stuers toch de druppel die de emmer deed overlopen. Voor de begroting van het dienstjaar 1874 werd dan ook een post gereserveerd voor de "*bewaring van en toezicht op gedenktekenen van Nederlandsche Geschiedenis en Kunst*". Als consequentie daarvan werd als eerste stap naar een gestructureerde organisatie bij Koninklijk Besluit van 8 maart 1874, nr 14, het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst opgericht. Dit had tot taak de minister van Binnenlandse Zaken op cultuurgebied in de ruimste zin te adviseren. Bij de bezetting van het College hield De Stuers, aan wie verzocht was zijn rol van *angry young man* in te wisselen voor die van secretaris, een vinger in de pap. Jaren later zou hij volhouden dat hij eerst in dit gezelschap Cuypers had leren kennen. Deze verklaring paste in de strategie van De Stuers om

<sup>1</sup> De biografische schets van De Stuers werd samengesteld aan de hand van Bervoets, *Inventaris van het archief*; Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon'; Victor de

Stuers-herdenking, *De Maasgouw*; Van Rensch, 'De afbraak van de Wijker Kruittoren'; Tent.cat. *Victor de Stuers, referendaris*; Tillema, *Victor de Stuers*.

waar mogelijk de opvatting te bestrijden dat van meet af aan al een kongsi bestond tussen hen beiden. In werkelijkheid hadden zij elkaar leren kennen bij de deken van de Sint-Servaaskerk, die vanaf 1868 pogingen ondernam om in samenwerking met Cuypers als restauratiearchitect een nieuwe herstelcampagne van de Sint-Servaaskerk te entameren. Deken F.X. Rutten werd reeds kort na de oprichting van het College van Rijksadviseurs tot een van zijn correspondenten benoemd.

In zijn uiteindelijke samenstelling vormde het kersverse College een bonte verzameling van kopstukken. Lid waren onder meer de hoogle-  
raar-architect Eugen Gugel, de publicist-polemist Carel Vosmaer - aanvankelijk een vriend van De Stuers en Cuypers' zwager Thijm, maar later hun meest fervente tegenstander - en de genoemde directeur van het Rijksmuseum voor Oudheden in Leiden, dr C. Leemans. Niet alleen door de richtingenstrijd tussen 'gotiekers' en classicisten, katholieken en protestanten, en zuiderlingen en 'Hollanders', maar vooral ook door de onverenigbaarheid van karakters was het College van Rijksadviseurs geen lang leven beschoren. In 1879 werd het opgeheven, mede omdat van rijkswege op een andere manier al in zijn functies was voorzien: vanaf de oprichting van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken in 1875 werden de taken van de rijksadviseurs immers krachtadig behartigd door het ambtenarencorps van De Stuers, die als referendaris aan het hoofd van deze sectie stond.

Als hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen behelsde de taakomschrijving van De Stuers alles wat te maken had met: *"het archiefwezen, de Koninklijke Bibliotheek, geschiedkundige gedenkteekens, Rijksverzamelingen van munten en penningen, van schilderijen en zeldzaamheden, de Koninklijke Academie van Wetenschappen, de ondernemingen van Wetenschap en Kunst en haar aanmoediging, de aankoop van boekwerken en andere voorwerpen van kunst en wetenschap, de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, (...)"*, et cetera. In de vijftig jaar dat De Stuers deze afdeling bestierde raakte cultureel Nederland op een geheel andere leest geschoeid. Wat betreft de overheids-

bouw slaagde hij erin een eigen ploeg architecten te recruteren, waartoe als belangrijkste C.H. Peters en Jakob van Lokhorst behoorden. Dankzij de medewerking van Cuypers ontwikkelde dit bureau onder leiding van De Stuers een aparte rijksbouwstijl, waarbij al naar gelang de bestemming van het gebouw en zijn verschillende functies een rationeel getinte ontwerpmethodethode in gotische of inheems-renaissancistische ('Oudhollandsche') trant werd toegepast. Vanuit dit instituut werden onder meer de rijksuniversiteiten voor hun huisvesting bediend.

Voor de monumentenzorg stelde De Stuers een subsidiesysteem in en zette hij een netwerk op van rijksarchitecten, tot wie Cuypers, Eugen Gugel en Lambert Hezenmans behoorden. Bij aanvragen om rijksbijdragen dienden zij de minister (lees: De Stuers) van advies, terwijl zij daarnaast de door de staat gesteunde projecten bezochten en controleerden. Op het gebied van het archiefwezen besloot hij tot een algehele herstructurering van het landelijke net van provinciale archiefdepots. Deze werden omgevormd tot rijksarchieven, die onder de leiding kwamen te staan van deskundige archivariissen, bij voorkeur met een historische of rechtshistorische achtergrond. Voor deze organisatie stelde De Stuers de eerste handleiding samen voor het ordenen en beschrijven van archieven en liet hij met name door Van Lokhorst depots bouwen, die ten tijde van hun ontstaan tot de meest moderne van Europa behoorden.

Ten aanzien van de musea vormde het hoogtepunt van het streven van De Stuers ongetwijfeld de oprichting van het Rijksmuseum, waarin zijn persoonlijke creatie, het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst werd ondergebracht. Hij zag er op toe dat de rijksmusea onder leiding werden gesteld van liefst wetenschappelijk opgeleide directeuren en droeg hen onder meer op om te zorgen voor een acquisitiebeleid, voor de inventarisatie en catalogisering van de stukken en voor het kosteloos toegankelijk stellen van de aanwezige kunstschaten voor het publiek. Op het gebied van de kunstzinnige vorming tenslotte voerde hij samen met Cuypers een trapsgewijze



17 Henricus W., Spotprent op De Stuers onder de titel *Zelfkennis*, met het onderschrift: "De Oud-Ambtenaar Jhr. Mr. Victor de Stuers: Mijne Heeren, we weten wat een ambtenaars-rapport waard is. Ik kan er over meêpraten." Uit: *De Nederlandsche Spectator* van 1906, nr 4.

onderwijsstructuur in voor de teken- en ambachtsscholen en richtte hij de Rijksnormaalschool op voor de opleiding van bevoegde tekenleraren. Op internationaal terrein bewoog zich de "Commissie tot vervaardiging en ruiling van reproducties van kunstvoorwerpen", die enerzijds zorg droeg voor de aanvulling van de collectie gipsafgietsels van het Rijksmuseum en anderzijds de

kunstopleidingen bediende. Uit hoofde van zijn bevoegdheid op onderwijsgebied regelde De Stuers onder meer dat J.A. Alberdingk Thijm in 1876 tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam werd benoemd.

Behalve als organisator ontloopte De Stuers zich tijdens zijn loopbaan als een specialist op het gebied van de 'Oudhollandsche' cultuur, waaraan hij onder meer voor het Departement van Justitie te 's-Gravenhage, het Rijksmuseum en het Centraal Station te Amsterdam iconografische programma's ontleende. Vooral Ovidius' *Metamorfosen* in de bewerking van Carel van Mander en de *Iconologia* van Cesare Ripa, in het Nederlands vertaald door Daniel Pers (1644), zijn door De Stuers uitgeplozen. Voorts was hij een zeer begaafd tekenaar, karikaturist, pamflettenschrijver en polemist, hetgeen in de pennestrijd rond de bouw en ingebruikname van het Rijksmuseum op verschillende fronten bleek. Over zijn vriend Cuypers schreef De Stuers tot tweemaal toe een biografie, waarvan met name de eerste, uitgegeven in *Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen* (1897), aanleiding heeft gegeven tot mythevorming. Vrijwel niets werd nagelaten om de ster van Cuypers des te sterker te laten schijnen en zijn vijanden, onder wie de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst neer te sabelen.

Zijn talent als polemist is De Stuers zeer van pas gekomen als lid van de Tweede Kamer, waarvoor hij zich in 1901 namens het district Weert verkiesbaar stelde. Hoewel hij als katholiek gerekend werd tot de R.K. Kamerclub, volgde hij op een groot aantal punten een eigen lijn. Tot de onderwerpen waarvoor hij zich sterk gemaakt heeft behoorde - naast de zaken die hij als referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen behartigd had - als belangrijkste het militaire optreden in Nederlands-Indië en in het bijzonder in Atjeh.

De Stuers overleed op 21 maart 1916.



### 3.1 DE INTEGRATIE VAN HET VERLEDEN IN HET LEVEN VAN ALLEDAG

En ik ben innig overtuigd, dat bij die gelegenheid het belachelijke van onze behoudsmanie is uitgemaakt geworden <sup>2</sup> (Victor de Stuers naar aanleiding van de sloop van de Wijker Kruittoren te Maastricht, 1868)

Een van de meest fascinerende agendapunten uit het cultuurprogramma van De Stuers had te maken met zijn geloof in de 'maakbaarheid' van het verleden: de revisie van de geschiedenis die onder meer plaatsvond, doordat Thijm en De Stuers de vaderlandse historiografie verrijkten met een katholieke component. Hierdoor werd een ommekeer bereikt in de gangbare 'beeldvorming'. Zoals Jan Bervoets tijdens zijn onderzoek naar de betekenis van De Stuers als referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken ontdekte, moet men dit herzieningsproces voor een beter begrip plaatsen in het licht van de geschiedschrijving van vóór 1850. Tot die tijd domineerde een tamelijk elitaire benadering van het éne, protestantse, verleden. Een vaste reeks van gegevens en jaartallen uit de gangbare 'verbale' bronnen was gekoppeld aan één corresponderend 'plaatje'. Op zijn beurt maakte dit 'plaatje' weer deel uit van de standaardscènes van de 'Vaderlandsche' historieschilderkunst, die dankzij die geschiedschrijving tot bloei gekomen was. Meestal werd meteen een actueel, propagandistisch doel gediend, zoals de legitimatie van het optreden tegen België. Tegenover dit exclusivisme met betrekking tot 'Holland in vroegere tijden' hebben Thijm en De Stuers een breder perspectief geplaatst. Hierin was, behalve voor katholiek-middeleeuwse en contrareformatorische onderwerpen, ook ruimte voor tastbare elementen, zoals monumenten en oudheidkundi-

ge artefacten. Deze visie resulteerde in een aanzienlijke verruiming van het historische territorium zowel in tijd (middeleeuwen) als in plaats (de Zuidelijke Nederlanden). Bovendien erkende men voortaan naast het 'woord' en het 'plaatje' ook bronnen met een derde dimensie <sup>3</sup>.

De hier grosso modo geparafraseerde visie van Bervoets verdient enige bijstelling: ook cultuurobjecten kregen in Nederland tamelijk vroeg in de negentiende eeuw al aandacht - zij het passief - dankzij de historisch-nationalistisch opgezette musea in het buitenland, waaronder het populaire Musée de Cluny te Parijs. Uit de eerste behoudsinitiatieven van Thijm, laat in de jaren 1840, blijkt dat onder invloed van het 'Vaderlandsch gevoel' geleidelijk aan een kentering plaatsvond: men begon de vormende waarde in te zien van de voor iedereen toegankelijke gedenktekens, zoals de monumenten op de pleinen en in de straten, en de kunstwerken, voorwerpen en nationale 'reliken' in de openbare gebouwen. Dit genre cultuurgoed werd op dat moment wel gedocumenteerd en bestudeerd, maar nog niet beschermd tegen vandalisme, verwaarlozing of afbraak. Terecht constateert Bervoets dat volgens De Stuers hier het blijvende erfgoed lag, omdat deze objecten enkel al door hun aanwezigheid aanhoudend getuigden van de schoonheid van het verleden. Sterker dan de praktiserende kunstenaars Cuyper en Thijm achtte De Stuers het verleden haast exclusief superieur aan de eigen tijd, omdat in zijn visie de historische nijverheidsprodukten 'mooier' waren. Met zijn beide medestanders was hij van mening dat wanneer voor deze zaken een volwaardige positie werd geclaimd in de samenleving - een idee waarvoor Thijm al zeer vroeg gepleit had - het artistieke klimaat van Nederland verbeterd kon worden. De Stuers zag het verleden dan ook niet louter "als een idee, maar als func-

<sup>2</sup> Van Rensch, 'De afbraak van de Wijker Kruittoren', p. 321.

<sup>3</sup> Bervoets, 'Hoe waarheid/schoonheid werd', Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp. 7-36. Tent cat. *Het 'Vaderlandsch Gevoel'*, pp. 12-21, blijkens dezelfde catalogus (p. 51 noot 4) is het begrip 'vaderlandsch gevoel'

ontleend aan de rede van Hendrik Meijer jr, *Vaderlandsch Gevoel bij de beschouwing der tentoonstelling van schilderijen van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, in den jare 1818. Voorgesproken in het Departement Letterkunde van het gezelschap Oefening in Wetenschappen, te Haarlem, Haarlem 1818*.

*tionale schoonheid*", die geactualiseerd en vervolgens geïntegreerd kon worden in het leven van alledag. Net zo uitgesproken als Thijm in zijn befaamde imaginaire wandeling door Hoorn, wens- te hij een esthetische ambiance op te wekken, waarin nijverheid en vormgeving weer die een- heid zouden bereiken, die zoals Cuypers reeds aan de Academie was ingeprent, vanaf de mid- deleeuwen tot vroeg in de zeventiende eeuw zou hebben bestaan.<sup>4</sup>

In het navolgende betoog ga ik dieper in op het be- leid van De Stuers ter bevordering van de praktijk van de kunst. Zijn aanpak op dit terrein richtte zich met name op de (her)vorming van het teken- en ambachtsonderwijs en de ontwikkeling van een museumideologie als basis voor een kunstnijver- heidsmuseum, dat de wijde naam kreeg van Ne- derlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst en gevestigd was in het Rijksmuseum.

### 3.2 "TE LEEREN TEEKENEN ZOO ALS MEN ZIET"<sup>5</sup>

#### HET TEKEN- EN AMBACHTSONDERWIJS

Het voorbeeld van Thijm als onvermoeibare, maar zelden succesvolle bestrijder van het om zich heen grijpende "*Wandalisme*" en zijn eigen falen bij de pogingen tot behoud van de Wijker kruittoren te Maastricht, zullen De Stuers ervan overtuigd hebben, dat het niet voldoende was om zich enkel te roeren op het nationale platform. Hij onderkende al snel hoe belangrijk het was om via de overheid vat te krijgen op het cultuurbehoud. Die overheid kon slechts geprikkeld raken door de macht van de scherpe pen, echter niet op de gebruikelijke wijze van alleen maar heilige ver-

ontwaardiging. Dat middel was reeds door scri- benten van de signatuur van Potgieter, Thijm en Vosmaer vergeefs beproefd. De regering moest geraakt worden op die plaats waar zij zichzelf het meest competent en dus kwetsbaar achtte, te we- ten de financieel-economische achilleshiel. Van- daar dat De Stuers in 'Holland op zijn smalst' be- toogde:

Wij zullen niet langer stilstaan bij den gunstigen in- vloed dien de algemeene beschaving en ontwikkeling van het volk ondervinden door de beoefening van de schoone kunsten. Meer tastbaar is het materieel voor- deel dat daaruit voortvloeit voor die menigvuldige tak- ken van nijverheid welke zonder de beoefening van de kunsten moeten kwijnen, omdat onze produkten door de meer artistieke voortbrengselen van den vreemde- ling verdrongen worden.<sup>6</sup>

Het lijken mij dan ook deze en aanverwante pas- sages uit de beroemde Gids-artikelen van De Stu- ers - het genoemde 'Holland op zijn smalst' uit 1873, 'Iteretur Decoctum' uit 1874 en 'Unitis Viri- bus' uit 1876 - waarvoor de politiek zich gevoelig toonde voor de hecht onderbouwde en met bui- tenlandse voorbeelden gesteunde argumenten van marktmechanismen, verbeterende werkgele- genheid, toename van de ondernemingszin, be- vordering van het nationale inkomen, et cetera. De Stuers durfde deze ontwikkelingen in het vooruitzicht te stellen, mits de overheid zich de moeite zou nemen een samenhangend kunst- en onderwijsbeleid van de grond te tillen. De Stuers hanteerde heel eenvoudig de regel, dat wie als goed opgeleide, kunstvaardige ambachtsman de- gelijk en mooi werk leverde, als vanzelf over een markt beschikte bij het - navenant - opgevoede

<sup>4</sup> Bervoets, 'Hoe waarheid schoonheid werd', p. 27, Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp. 5-6, 21-23, Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm en het na- tionale erfgoed', pp. 145-154, Thijm, 'De in-stand-hou- ding onzer monumenten' (1848), pp. 285 e.v., en idem, 'De in-stand-houding onzer monumenten', deel 2 (1850), pp. 285 e.v., De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 3-4.

<sup>5</sup> Ontleend aan de brief van De Stuers aan J. van 't Hof d.d. 24 november 1882. Deze is abusievelijk onderge- bracht in GAR FAC V 4, brief nr. 171.

<sup>6</sup> Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm en het nationale erf- goed', pp. 145-154, Van Rensch, 'De afbraak van de Wij- ker Kruittoren', pp. 313 e.v., Beek, *Victor de Stuers, Hol- land op zijn smalst* (facsimile), pp. 38-39 (De Gids 1873, pp. 322-323).

publiek Zo zou de nijverheid enerzijds bijdragen aan de welvaart en anderzijds in een adem aan de roem van het land Daarbij was het aan de overheid om de eerste stap te zetten door tenminste aan de eigen landsgebouwen hogere kwaliteitseisen te stellen, zodat men aan de samenleving een educatief visitekaartje afgaf en gelijktijdig em-plooi voor het solide kunstambacht bood Een van de taken van het in 1874 opgerichte College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst zou dan ook het geven van adviezen zijn inzake de *“oprichting of herstelling van gebouwen geheel of gedeeltelijk ten koste van het Rijk ondernomen”* Van meet af aan hebben de rijksadviseurs - met De Stuers als secretaris en Cuypers als deskundige op het gebied van de bouwkunst - zich tot ergernis van ‘Waterstaat’ actief beziggehouden met de overheidsarchitectuur en de monumentenzorg <sup>7</sup>

Naar aanleiding van de buitengewoon trieste entree van Nederland op de Wereldtentoonstelling in Wenen in 1873 zou De Stuers het thema van de verbetering van de kunstindustrie in *De Gids* van 1874 verder uitwerken Hij voorzag dat de gesignaleerde problemen opgelost zouden kunnen worden, indien aan twee voorwaarden werd voldaan allereerst de verbetering en de uitbreiding van het tekenonderwijs Een handwerksman die de beginselen van het tekenen niet is bijgebracht, kan noch ontwerpen noch het ontwerp van een ander lezen en de ontwerp-tekening levert nu eenmaal de basis voor het vervaardigen van zinvolle en fraaie gebruiksvoorwerpen Daartoe diende primair het onderwijs krachtig aangepakt te worden Een tweede vereiste betrof de oprichting van musea

Een andere groote hefboom tot verspreiding van kunst-zin vormen de openbare verzamelingen, die men de laboratoria, de bibliotheken, de arsenalen voor artisten en kunstindustrieelen mag noemen, en die als krachtige

schaven op de ruwe ongepolijste schors van het grote publiek werken <sup>8</sup>

Zoals zoveel van zijn tijdgenoten in en buiten den lande, dacht De Stuers het museum niet in de laatste plaats een educatieve functie toe Men hing de overtuiging aan dat de aankomende kunstenaar en ambachtsman door het aanschouwen - en vervolgens natekenen - van handzaam ontworpen objecten de nodige lering op zou doen Dit was de eerste stap op weg naar die technische beheersing, waarbij men in staat zou zijn om met enkele trefzekere lijnen het vaak vluchtig denkbeeld in de geest op papier te vangen Het tekenen werd hierdoor - zoals bij ‘Arbeid’ uitvoerig behandeld zal worden - expliciet benoemd tot volwaardige pendant van de ‘verbale’ conceptuele benadering van het creatieve proces, waarin het een cruciale rol kreeg toebedeeld Onder invloed van het internationaal aangeslagen programma van het South-Kensington-complex in Londen - het latere Victoria-and-Albertmuseum - was De Stuers dan ook van mening dat de instituten museum en school een onverbrekelijke tweeenheid vormden Hij kreeg pas ten volle de gelegenheid zijn ideeën te verwezenlijken, nadat hem in 1875, nauwelijks een jaar na de oprichting van ‘zijn’ College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, de positie van hoofd van de nieuw opgerichte afdeling Kunsten en wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken werd aangeboden <sup>9</sup>

Ten tijde van het aantreden van De Stuers was het elementaire kunst- en tekenonderwijs vrijwel volledig in handen van de plaatselijke stadstekenscholen Zoals uit de bijlage ‘Zuidnederlandse kunstenaars’ duidelijk zal worden, werden deze scholen vaak op particulier initiatief opgericht en op enkele positieve uitzonderingen na met marginale steun van de lokale overheid met moeite in stand gehouden Wat er aan regelgeving en leer-

<sup>7</sup> Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, pp 3-4, 52-55, 94-105, voor de achtergronden zie voorts Beek, *Victor de Stuers, Holland op zijn smalst* (facsimile), inleiding, pp 1-35

<sup>8</sup> De Stuers, ‘Iteretur decoctum’, p 25

<sup>9</sup> Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, pp 82-83, 86-87, Prak, *Geschiedenis van het ontwerp-onderwijs*, pp 40-75

V. de Stuers  
aan

dr. P. Cuypers

den 24 Nov. 1882



171

Wetstein

Ik zou u aanraden te beginnen met eenvoudige gips ornamenten, die regelmatig zijn, en hoofdzakelijk met kruis- en figuur, veters: daarna die meer eenige breede bladeren voor- komen. De door u genoemde zijn goed.

Tezamen met de bladeren tekenen, naar eenvoudige vlak ornamenten, te eindelijk een goed bijsp. te.



Bijsp. van de groei, de ontwikkeling en de structuur van het blad.

Kruiken zijn goed te modelleren, vooral met kruis- en figuur.

18A-B V.E.L. de Stuers, Schetsjes uit de brief aan J. van 't Hof over de beginselen van het leren tekenen, d.d. 24 november 1882 (abusievelijk is later met potlood toegevoegd dat de brief aan Cuypers is gericht).  
Herkomst: GAR

plannen bestond dateerde nog uit de tijd van Willem I en was dan ook volstrekt verouderd. Het stak De Stuers dat het onderwijs zo weinig op de praktijk was afgestemd dat men na voltooiing niet eens in staat bleek om ruimtelijke voorwerpen op een plat vlak te projecteren. Dit was in het proces van artistiek concept naar feitelijke ontwerp tekening tot praktische uitvoering toch wel het minste om tot verantwoorde gebruiksvoorwerpen te komen. Kortom, de gemiddelde ambachtsman was met een dergelijke opleiding niet geholpen. Om uit deze impasse te geraken zette De Stuers verschillende lijnen uit, waarbij hij onder meer de resultaten benutte van de eerste 'Nederlandsche Tentoonstelling van Voortbrengselen der Kunst-Nijverheid' in 1877. Tijdens dit evenement werd een rijkscommissie ingesteld, die verslag moest uitbrengen over de stand van zaken en voorstellen moest formuleren voor een toekomstig beleid. Deze commissie kwam onder meer tot de conclusie dat voor een verbetering, zowel in artistieke als in commerciële zin, het bittere noodzaak was om de *"de ontwikkeling van de consument ( ) met die van de producent hand in hand"* te laten gaan. Geheel in de sfeer van het 'South-Kensington-systeem' constateerde men dat dit alleen mogelijk zou zijn via de wegen van de *"aanschouwing"* en de *"studie"*. *"Voor aanschouwing, zijn kunstverzamelingen noodig. Voor leiding, industrie-scholen, voordrachten, bibliotheken. Voor oefening, een goed georganiseerd teekenonderwijs"*. Deze conclusies keerden terug in een publicatie die in hetzelfde jaar verscheen, van de broer van Victor, Alphons de Stuers, legatieraad te Londen. *Rapporten over het kunstonderwijs in Engeland en het South Kensington Museum te Londen*.<sup>10</sup>

Het werd De Stuers duidelijk dat, wilde hij een dergelijke verbetering structureel doorzetten, ge-

start moest worden met de (her)vorming van het kader: de tekenleraren. Om het bestaande niveau in de praktijk te kunnen beoordelen, verzocht hij in 1878 zitting te mogen nemen in de examencommissie voor de akte MO-tekenen in Delft, waarvan hij vervolgens onmiddellijk het voorzitterschap toegeschoven kreeg. Zo kon hij niet alleen invloed uitoefenen op het peil van de geslaagde tekenonderwijzers, maar bouwde hij bovendien een netwerk aan contacten op met - de meer succesvolle - tekenleraren over het gehele land. Een van hen, W. B. G. Molkenboer, leraar aan de Rijks-HBS te Leeuwarden, had hem in 1877 reeds benaderd als auteur van lesmethodes voor het tekenonderwijs. Tussen hen groeide een samenwerking die er in 1880 toe leidde dat Molkenboer belast werd met de organisatie en leiding van de eenmalige *"tijdelijke normaal cursus tot verbetering van het teekenonderwijs"*. Deze zomercursus werd door Thijm geassisteerd voor het kunst-historisch en esthetisch onderricht. Zij bleek, gelet op de oprichting van de *"Bond van Teekenleraren"* na afloop, een dermate groot succes, dat De Stuers de minister ervan kon overtuigen de cursus structureel te maken. Dit leidde in 1881 tot de stichting van *"De Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers"* die in het Rijksmuseum gevestigd werd onder de leiding van Molkenboer.<sup>11</sup> Samen met haar pendant, de Rijksschool voor Kunstnijverheid onder leiding van J. R. de Kruijf en later van Cuypers, vormde dit instituut het slot van een opleiding die gestart kon worden aan de regionale ambachtsschool en haar vervolg kreeg op de tekenschool. Het min of meer 'academische' karakter van de beide scholen, zoals aanbevolen door de Rijkscommissie uit 1877, uitte zich mede daarin dat fondsen ter beschikking

<sup>10</sup> Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp. 26-30, Evers, 'Maastricht in de negentiende eeuw', pp. 24-34, een opvallende uitzondering bleek de Utrechtse school onder leiding van Christiaan Kramm Boersma, *"Tijdvakken van een ver verleden"*, Prak, *Geschiedenis van het ontwerp- en tekenonderwijs*, citeert uitvoerig het verslag van de genoemde Rijkscommissie, pp. 58-63, 69-71.

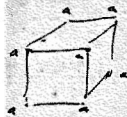
<sup>11</sup> Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp. 27-28,

ARA-2, BzA, K&W, 1875-1918, inv. no. 2653, stukken betreffende de - voorgeschiedenis van de - Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers, i h b het rapport van Molkenboer over de *Tijdelijke Normaal cursus tot verbetering van het Teekenonderwijs*, 19 juli-28 aug. '80, C. Thijm, Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven, pp. 292-293, aan Catharina d d. 3 juli 1880, vergelijk voor de publicaties van Molkenboer de bibliografie.

Kamiering.

Flas komt er nl. op aan te leeren  
zijn, en te leeren tekenen, ten als men  
ziet. Men begint daarvan met tekenen.

Men die rechte lijnen hebben, omdat  
als men eens de punten a a  
a a a heeft. De rest gemak-  
kelijk gaat. Men heeft nl.  
slechts rechte lijnen te trekken



om de punten te verbinden, en dat is Slechts  
en kan niet verouwen om die lijnen, niet  
de hand te trekken.

Daarna gaat men over tot tekenen  
met gebogen lijnen, die veel lastiger zijn  
omdat men niet volkomen kan over het  
juist plaatsen der eindpunten, doch voor  
de beoefening des tekenen. Talrijke andere  
punten moet vaststellen. Daarna  
dein groter, Kruike enz.



Just en juist in naar verhou-  
ding nog gemakkelijker, omdat  
men die denkbeeldig in rechte  
lijnen omstreken kan.

Mantelstuk zijn veelom  
dikker, die minder regelmatig gebogen  
lijnen vertonen, omdat daarbij veel meer  
oplossendheid moet verschaft, by voorbeeld  
een steil voor de buiging  
gebeteld.



Kroonstuk is: Scherp  
zijn, en juist tekenen, ook  
men ziet. De gedachte  
talrijke perpendicularen en

horizontale lijnen trekken, om de onderlinge  
plaatsen te kunnen bepalen.

Voorgaand wordt  
vervolgd.

werden gesteld, waardoor in de loop van de jaren  
een bibliotheek werd opgebouwd die een repre-  
sentatieve afspiegeling bood van de erkende vak-  
literatuur op internationaal niveau.<sup>12</sup>

Ook na de start van de Rijksnormaalschool  
bleef De Stuers zich als examiner actief met de  
verbetering van het tekenonderwijs bemoeien.  
Niet alleen kon men steeds op hem een beroep  
doen als het ging om particuliere initiatieven ter  
verbetering van het niveau, maar ook om per-  
soonlijke adviezen voor het verkrijgen van de ge-

wenste graad in de lesbevoegdheid. Zo bood hij  
onder meer de helpende hand aan de Amster-  
damse leraar Adriaan Apol, die in 1882 een  
hoogst opmerkelijke lesmethode het licht liet  
zien, getiteld: *Het gebruik der kleuren in school en  
werkplaats in overeenstemming met de grondregelen  
der muziek*. Dit leerboek was zo bijzonder omdat  
Apol haast ad absurdum de door Cuypers gehan-  
teerde metafoor van "het heerlijk kleurenspeel [als]  
de muziek van het licht" uitwerkte, met een uitput-  
tend overzicht van kleurentoonladders en een

<sup>12</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, inv.no. 2673-2675: in-  
ventarissen van aangekochte boeken van de Rijksnor

maalschool voor Teekenonderwijzers en de Rijksschool  
voor Kunstnijverheid, 1880-1897.

kleine serie modellen Hieruit komt naar voren dat de tekening weliswaar de eerste viool bleef spelen, maar de polychromie als een volledig orkest werd beschouwd om de compositie tot volle uitdrukking te brengen De bij Cuypers' academische vorming reeds genoemde kleurenroos en de gelijkzijdige kleurendriehoeken boden in die visie de meest elementaire combinaties, die aan de hand van een basiskleurtonensysteem met composities in kleine en grote terts tot in het oneindige uitgebreid konden worden Met behulp van de "*gekleurde teekenmodellen (grootte wandplaten) van den heer W B G Molkenboer*" zou de leerling vertrouwd worden gemaakt met de symbiose tussen vorm en kleur In de werkplaats en bij het ontwerpen in situ zal de codificatie van Apol vermoedelijk eerder een psychologische, dan een praktische rol hebben vervuld, in zoverre dat hij het oog geopend heeft voor polychrome ensembles die buiten de directe berekening van de chromatische cirkel en de kleurendriehoek lagen<sup>13</sup>

Hoe eenvoudig De Stuers benaderbaar was voor individuele pogingen om de lesbevoegdheid te halen, ondervond onder meer tekenleraar J van 't Hof uit Klundert Toen hij in 1882 voor zijn examen in Delft bij De Stuers en Molkenboer zakte, wendde hij zich tot de eerste voor advies Diens reactie is daarom zo interessant, omdat ze *ad oculos* bevestigt dat De Stuers niet enkel 'verbaal' doordrongen was van de beginselen van het 'South-Kensington-systeem' op het gebied van het tekenonderwijs

Ik zou U aanraden te beginnen met *eenvoudige* gipsornamenten, die regelmatig zijn, en hoofdzakelijk meetkundige figuren vertoonen, daarna die waarin eenige breede bladeren voorkomen De door u genoemde zijn goed

Tegelijkertijd zou ik bladeren teekenen naar eenvoudige vlakornamenten, ten einde een goed begrip te krijgen van den groei, de ontwikkeling en de structuur van het blad [voorbeeld in de marge (bvhh)]

Kruiken zijn goede modellen, zoo ook kannen, enz Het komt er nl aan om te leeren *zien*, en te leeren teekenen *zoo als* men ziet Men begint daarom met lichamen die rechte lijnen hebben, omdat als men eens de punten a a a a a [kubus in de marge (bvhh)] heeft, de rest gemakkelijk gaat Men

heeft nl slechts rechte lijnen te trekken om de punten te vereenigen, en het is slechts een kwestie van oefening om die lijnen uit de hand te trekken

Daarna gaat men over tot lichamen met gebogen lijnen, die veel lastiger zijn omdat men niet volstaan kan met het juist plaatsen der eindpunten, doch voor de kromming der lijnen talrijke andere punten moet vaststellen Daartoe dienen potten, kruiken enz

Zulk een pot is naar verhouding nog gemakkelijk [voorbeeld in de marge (bvhh)], omdat men die denkbeeldig in rechte lijnen omsluiten kan

Moeilijker zijn wederom lichamen die minder regelmatig gebogen lijnen vertoonen, omdat daarbij veel meer oplettendheid wordt vereischt, bijvoorbeeld een stoel zooals de hiernaast geschetste Hoofdzaak is scherp zien, en juist teekenen wat men ziet In de gedachte talrijke perpendiculaire en horizontale lijnen trekken, om de onderlinge standen te kunnen bepalen<sup>14</sup>

Wie dit 'compendium' vergelijkt met de gedetailleerde adviezen voor het tekenonderwijs van de Rijkscommissie uit 1878, of met de aanpak aan bijvoorbeeld de Quellinusschool van Cuypers, die uit de 'lootse' van het Rijksmuseum was ontstaan, kan zich nauwelijks aan de overeenkomsten onttrekken Had De Stuers bij zijn leermeester Alexander Schaepkens het topografische en 'schilder-

<sup>13</sup> Apol, *Het gebruik der kleuren*, met name pp 1-1v, 1-4, brief van Adriaan Apol aan Victor de Stuers d d 14 februari 1883, Stadsbibliotheek Maastricht, SB 126 D 14, de brief bevindt zich in het exemplaar dat De Stuers aan de bibliotheek schonk, deze bewaarmethode blijkt ook uit de overige boekwerken van zijn schenking, waaronder de publikaties met bijbehorende aanbiedingsbrieven van

W B G Molkenboer (o m in *Eenige bladzijden*, brief d d 8 maart 1877), Cuypers formuleerde, zoals gebruikelijk, zijn visie op *de muziek van het licht* pas zeer laat, in 1900, in 'Over kleurenleer' pp 271-272

<sup>14</sup> De brief van J van 't Hof d d 24 november 1882 is abusievelijk ondergebracht in GAR FAC V 4, brief nr 171 (onderstreping van De Stuers)

achtige' registreren en het anekdotische schetsen geleerd, waardoor hij als messcherpe karikaturist de geschiedenis is ingegaan, voor het ambachtelijke ontwerp tekenen heeft hij - vrijwel zeker ingeleid door Cuypers - vooral zijn opvattingen opgedaan bij het Engelse systeem. Zoals ook door hem werd nagestreefd, leerde de leerling hierbij niet enkel prenten te kopiëren of te werken naar antieke gipsmodellen, maar vooral het analytische tekenen van gebruiksvoorwerpen, waarbij ruimtelijke lichamen geprojecteerd werden op het platte vlak en vice versa door de uitvoerende werkman vertaald werden naar een concreet object. Juist hierdoor werd gewaarborgd dat het waarheidsgedachte van het concept in de loop van het ontwerpen en productieproces vertaald zou kunnen worden in de beoogde functionele schoonheid.<sup>15</sup>

### 3.3 "EEN ECHT ROMANTIESF ILLUSIE"<sup>16</sup>

#### DE MUSEUMIDEOLOGIE VAN HET NEDERLANDSCH MUSEUM VOOR GESCHIEDENIS EN KUNST

Cuypers heeft de geregelde klacht, dat hij zuiver burgerlijke en huiselijke kunst binnen een paleis liet verdwalen, beantwoord met de verklaring, juist de kunstwerken in hun omgeving te hebben geplaatst, waar ze alleen waarachtig konden leven. Daartoe maakte hij de binnenbouw tot een reeks van historische constructies: een eigenaardig gewelf hier, een zeldzaam fresco daar, om door hun verwante omlijsting de indruk van de oorspronkelijke ruimte te suggereren. Wat een echt romantische illusie, waardoor het museum tot een theater afdalen moest!<sup>17</sup> (Gerard Brom, 1926)

Hoe waarheid/schoonheid werd, valt nergens zo goed te illustreren als aan de hand van het muse-

umbeleid van De Stuers, dat zoals in de voorgaande paragraaf is aangegeven, als de tegenhanger van de verbetering van het teken- en ambachtsonderwijs opgevat dient te worden. In de openbare verzamelingen trof men immers de voorbeelden waaraan de kunstenaar-ambachtsman de 'ware' beginselen kon ontlelen, die uiteindelijk zouden moeten leiden tot werkelijk innoverende eigentijdse kunst. In 'Holland op zijn smalst' had De Stuers hartgrondig geklaagd over de lamentabele wijze waarop de Nederlandse overheid voor haar nationale kunstschat en historische relikwieën zorgde. Vanaf het moment dat hij tot secretaris van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst was benoemd, trok hij zich dan ook het lot aan van de rijkscollecties. Een van de belangrijkste hieruit was het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, gesticht in 1816. Dit werd vrijwel onmiddellijk geïncorporeerd in het juist opgerichte Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst: een creatie van De Stuers die hij zelf als scharnierpunt van zijn kunstbeleid zou beschouwen. Aanvankelijk gevestigd aan de Prinsegracht te 's-Gravenhage, tevens vergaderplaats van het College, kreeg dit instituut in 1883 zijn zetel in het Rijksmuseum. In de eerste jaren heeft De Stuers gaande de oprichting het voorlopig directoraat over dit museum gevoerd, onder meer terwille van de opbouw van de collecties. Zijn eerste acquisitie vond plaats in 1874-1875 en betrof saillant genoeg middeleeuwse sculptuur en kunstnijverheid uit de verzameling van Cuypers' eerste mentor, Charles Guillon te Roermond.<sup>18</sup>

Toen in 1876 een aparte directeur voor het Nederlandsch Museum werd aangesteld, was dit voor De Stuers geen aanleiding om zich terug te trekken als hoofd van de afdeling Kunsten en

<sup>15</sup> Een prachtig voorbeeld hiervan biedt de analyse van Oxenaar, P. J. H. *Cuypers. Het Rijksmuseum*, pp. 4-11.

<sup>16</sup> Ontleend aan Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 320.

<sup>17</sup> Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, pp. 310-321, 1 h b pp. 319-320, de hierna volgende paragraaf gaat terug op de artikelen Hubar, *Limburgs verleden in het*

*Rijksmuseum*', pp. 58 e v., en Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 343 e v.

<sup>18</sup> Leeuwenberg en Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, pp. 12-15, Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, pp. 1-15, 71-78, 82-82, 204, 267, Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 346-350.



Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken - waar de rijksmusea onder vielen - is hij zich intensief met zijn geesteskind blijven bemoeien. Zo heeft hij samen met Cuypers een zeer ingenieuze, maar later sterk bekritiseerde inrichting bedacht voor de huisvesting van de afdeling kunstnijverheid van het Rijksmuseum. De vormgeving van de zalen zou er qua stijl en datering gelijke tred houden met de voorwerpen die er werden opgesteld, zoals vandaag de dag nog in stijlkamers gebeurt. Bij monde van minister Heemskerk liet hij het College van Rijksadviseurs in 1877 weten:

Ik zou het namelijk eigenaardig vinden, dat de zalen architectonisch werden ingerigt overeenkomstig den geest van den tijd der voorwerpen, die erin geplaatst zullen worden. Zoo zou men een Romeinsche, een Franke, een Ridderzaal kunnen hebben voor kerkelijke oudheden eene kapel, ( )<sup>19</sup>

Tot grote ergernis van Vosmaer werd in het Nederlandsch Museum bij de architectuur en de uitmontering van de ruimtes voor de vroegste perioden vooral geciteerd naar Limburgse, katholieke voorbeelden, waaronder de kerken van Maastricht, Roermond, Rolduc, Susteren, et cetera. Zo schrijft De Stuers over de Karolingische zaal, nr 176:

Deze is op eenigermate kleinere schaal gebouwd naar de door Karel den Groote († 814) aan de westzijde van de VIde eeuwse basiliek van S. Servatius te Maastricht gebouwde Kapel. Daarboven verheft zich te Maastricht de groote gekoepelde Keizerzaal, welke in ons land en in België volstrekt eenig is in hare soort, ook deze is, boven de zaal No 176, nagebootst, ( )

<sup>19</sup> Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, p. 102 citeert deze brief van minister Heemskerk, opgesteld door De Stuers uitvoerig. De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 27-32, zie hierover ook Van Leeuwen, 'Van Vaderlandsch gevoel tot participatie in culturele waarden', zie voor de reactie van Vosmaer, 'Vlugmaren' (1877), pp. 414-415. Vosmaer reageerde hiermee op De Stuers, 'Een bouwkunstig spook'.

De fraaie koepel rust op vier bogen, die in horizontale projectie een kwadraat vormen. Als overgang van dit vierkant grondplan tot het ronde koepelgewelf, zijn in de vier arkaden acht sluitsteen aangebracht, die tot steun dienen van den overgang tot den achthoek en de aansluiting vormen van de pendentiefbogen. Het kleine verschil tusschen dit achthoekig plan en de cirkelvormige grondlijn van den koepel wordt door uitkraging aangevuld ( )

Wat het decoratief schilderwerk aangaat, zijn de pilaren, muren en gewelven beschilderd naar motieven uit de VIIIe en IXe eeuw, tegen den zuidelijke muur de vier Evangelisten naar een Evangelarium der IXe eeuw in de kerk te Susteren, ( ) Het patroon achter het altaar is op groote schaal geschilderd naar een zijden stof van heidenschen oorsprong, gevonden bij de reliquien van St. Servatius te Maastricht en waarschijnlijk behoord hebbende tot het liturgische gewaad van deze, omstreeks 384 gestorven bisschop, het patroon dezer stof stelt een offer aan de Dioscuren Castor en Pollux voor.<sup>20</sup>

In de tijd dat De Stuers zich boog over het programma van eisen voor het Rijksmuseum en Cuypers de eerste schetsen opzette, had Nederland op het gebied van een dergelijke uitmontering vermoedelijk maar een voorbeeld te bieden. Roermond met het huis van Charles Guillon in de Swalmerstraat. De opzet van het Nederlandsch Museum had zo terug kunnen gaan op het 'kerkelijk kabinet' aldaar, dat in zijn decoratieve elementen ontleend was aan de Munsterkerk. De Stuers heeft het "*musee d'antiquites et d'histoire*" van Guillon bezocht voor de veiling van diens verzamelingen in 1874.<sup>21</sup> Op zijn beurt was de Roermondse notaris weer beïnvloed door het expositierecept van de Fransman Alexandre Lenoir.

<sup>20</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 27-29.

<sup>21</sup> Zie voor respectievelijk het huis van Guillon en diens visie op het schilderachtige Van Agt, 'Het huis van Charles Guillon', pp. 6-8, en de paragrafen 15.4 'Henri Linsen' en 15.5 'Jean Henri Leeuw'.



19 P.J.H.Cuypers, *Uitmonstering van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst: de kerkelijke zaal*. Rijksmuseum Amsterdam, circa 1890.

Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam

(1762-1839) Diens bekende werk over de inrichting van het *Musée des Monuments Français* te Parijs, dat van 1793 tot 1816 heeft bestaan, was zowel in de bibliotheek van Guillon als van Thijm aanwezig. Uit de inleiding van dat boek komt naar voren dat vooral de "*Jardin Élysée*" (museumtuin) met zijn aanleg, authentieke grafmonumenten en - vooral niet te vergeten - de beplanting zó was gestoffeerd, dat de sfeer het publiek in een kunstgevoelige 'aانبare' stemming bracht. Hierdoor raakte men vervuld van "*la douce mélancholie, qui parle à l'âme sensible*". Met zijn tijdgenoten was Lenoir ervan overtuigd dat men pas in een dergelijke gemoedstoestand de boodschap van de kunst ten volle zou vatten.<sup>22</sup>

Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Lenoir voor deze ideeën zelf weer zijn oor te luisteren heeft gelegd bij de coryfeen op het gebied van de tuinkunst in Frankrijk. Dan dringt vooral de naam van Louis de Carmontelle naar voren: zijn "*jardin pittoresque*" in het Parc Monceau te Parijs (1773-1778) was opgezet om een "*pays d'illusions*" voor te toveren, waarin met behulp van de beplanting en dispositie, van "*follies*" en "*fabriques*", vijvers en ruimtelijke effecten "*tous les temps et tous les lieux*" ervaren konden worden. De hierdoor sterk beïnvloede museumformule van Lenoir, waarin *tous les temps et tous les lieux* uit de nationale cultuur centraal stonden, zou overal elders in Europa weerklink vinden en door Cuypers en De Stuers onder meer uitge-

werkt worden in het Nederlandsch Museum, het fragmentengebouw en de historische tuinen op het museumterrein.<sup>23</sup> In het spoor van Lenoir, wiens concept in het Musée de Cluny te Parijs (1844) bleef voortleven, greep men hiermee terug op een ideaal dat in de loop van de achttiende eeuw als onderdeel van de nieuwe romantische esthetica zijn opmars maakte: het realiseren van schilderachtige momenten in de architectuur, de tuinkunst en later zelfs de stedenbouw. Opvallend daarbij is de nadruk op poetische en pittoreske elementen, die in het Nederlandse taalgebied vooral populair raakten dankzij Rheinvis Feith. Met zijn beschrijving van de 'sombere' en 'indrukverwekkende' onderaardse kapel in *Julia* knoopte hij enerzijds aan bij de aloude traditie van *Memento mori* en *Sic transit* en anderzijds bij de nieuwe romantische cultus rond graven en ruïnes. In dat verband werd, zoals we bij 'De Organist' zagen, het evocatieve gehalte van vervallen monumenten en het sublieme, 'grootsche' karakter van middeleeuwse architectuur met haar mysterieus onderbelichte ruimtes sterk opge- waardeerd. Door hun soms overspannen verlangens om een dergelijke schilderachtige en sfeervolle ambiance op te roepen zouden schrijvers en ontwerpers, althans in de visie van de volgende generatie critici, onvermijdelijk vervallen in theatraal effectbejag. Gelet op de lotgevallen van de uitmontering van het Rijksmuseum, die in de loop van deze eeuw vrijwel geheel verdwenen is,

<sup>22</sup> *Catalogues des diverses collections ( ) délaissées par monsieur Charles Guillon*, nr 585. "A Lenoir, Musée des Monuments Français, ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, 6 vol., Paris 1800", nr 873. "A Lenoir, Description historique et chronologique des monuments de sculpt. réunies au Musée des Monuments Français, in 8° Paris", nr 573, "J A Alberdingk Thijm, De Heilige Linie, 1858", Collections scientifiques & artistiques formées par feu Monsieur le Dr J A Alberdingk Thijm, deel 4, 1 h b p 41, nr 5192. om "Lenoir Monuments Français, 1797", Lenoir, Musée des Monuments Français, p xvi, zie voor Alexandre Lenoir, zijn museum en zijn publikaties onder meer Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, pp 271-282, en Tent cat. *Le Gothique retrouvé*, pp 75-84, de opening van het Musée des Monuments Français wordt

volgens Grijzenhout ("Tempel voor Nederland", pp 34-36) reeds vermeld in de *Algemene Kunst en Letterbode* 1795, deel 2, pp 121-122, voorts wordt het volgens Grijzenhout (ibidem, p 50 noot 155) bezongen in een gedicht van J F Helmers (1767-1813) in de uitgave *Gedichten*, Rotterdam 1822 (3de dr.), pp 90-101.

<sup>23</sup> Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, pp 114-115, citeert De Carmontelle, *Jardin de Monceau*, pp 4, 8, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, pp 27-29, 41-42, 44, Van Leeuwen, "Een steenen landschap", pp 381 e v, GAR FAC V 4, nrs 18-23. Brieven van De Stuers aan Cuypers 1883-1886, waarin zowel het Nederlandsch Museum als de Museumtuin herhaaldelijk ter sprake komen.



20 P.J.H. Cuypers, *Uitmonstering van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst: de Oud Hollandsche kamer*. Rijksmuseum Amsterdam, circa 1890.

Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam

kon dit ten slotte geen genade meer vinden.<sup>24</sup>

De "romantische illusie" die Gerard Brom in het motto van deze paragraaf bij het Nederlandsch Museum bespeurde, kan in het licht van het voorgaande herleid worden tot het geësceneerde 'theatrale' karakter van de museumformule van Lenoir. Het door hem uitgewerkte concept van *tous les temps et tous les lieux* bood De Stuers, Cuypers en Thijm een handvat om een optimaal beleven van de zalen door de toeschouwer te realise-

ren. Door de opmerkelijke combinatie van verzamelingen en architectuur zal Guillon met zijn "propre musée" zijn contacten uit binnen- en buitenland op aanverwante wijze geïmponeerd hebben. Dit alles kan niet losgekoppeld worden van de educatieve opzet van het museum volgens het aloude adagium 'tot lering en vermaak'. Alleen door dit op het dramatische karakter van een sublieme en schilderachtige inrichting te enten, zou de bezoeker doordrongen worden van de 'hoge

<sup>24</sup> Hubar, 'De gepatineerde droom', pp. 38-42; Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 353, 355-357, 364; Van Eck, "'To Move, to Melt and Elevate the

Mind'", pp. 45-49; Van Eck, *Organicism*, pp. 64-83, 97, 132-134.

ernst' der zaak.<sup>25</sup>

De meer specifieke voorwaarden voor de uitmonstering van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst werden door De Stuers in een brief aan Cuypers over de aankleding van de beide schepenzalen uit de veertiende en de vijftiende eeuw terloops geformuleerd

- 2 De schoorsteen in de Zalen Sluis en Zwolle moeten zijn gothisch, en hetzij oorspronkelijk (wij hebben er één geloof ik) hetzij afgegotene of gecopieerde. In geen geval ontworpen. In de zalen van het Ned. Museum moet alles wat fantasie is zoo streng eenigszins doenlijk is, geweerd worden. Voorloopig kan men die schoorsteen, als men niets heeft, weglaten, liever dan iets te fantaseeren. Doch denk eens na over de volgende oplossingen: <sup>a</sup> een afgietsel van den schoorsteen uit het Markiezenhof te Berg op Zoom, thans in het Raadhuis aldaar. Dit is zeker de rijkste Gothische schoorsteen, die in Nederland is. In mijn aantekeningen vind ik dat die is uit de xvi<sup>e</sup> eeuw (dus laat-gothiek, dus beter voor Zwolle dan voor Sluis) en dat er een St. Christoffel en leeuwen in voorkomen. Voorts 'hij is opgekapt'. <sup>b</sup> laten wij eens in het Stadhuis van Utrecht gaan zien, daar is een geheele collectie schoorsteen, waarvan wij allicht eenige kunnen afgieten. Wanneer schikt het U te gaan naar Utrecht. - 3 Wat bedoelt gij met den schoorsteen die nog bij den Dom te Utrecht staat? - 4 Ik zou er de voorkeur aan geven den schoorsteen van Berg op Zoom in Zwolle te plaatsen, boven dien welke in Zwolle is, omdat het niet zozeer te doen is om te maken een compleete copij van Zwolle of van Sluis, dan wel uit gelijktijdige ele-

menten samen te stellen een beeld van hetgeen elke periode het fraaist en rijkst geleverd heeft.<sup>26</sup>

Het tegenover elkaar stellen van de "compleete copij" en het ideaal samengestelde ensemble roept niet uitsluitend herinneringen op aan het in de negentiende eeuw tot stijl bevorderde 'eclecticisme'.<sup>27</sup> Vooral valt er een echo in te beluisteren van het classicistische adagium dat het bestaande nooit zoveel esthetische bevrediging geeft, als iets dat samengesteld is uit de beste ontleningen. Ofwel het "Kunst-Ideaal", dat vanouds geaccepteerd werd op gezag van klassieke auteurs als Cicero. In *De inventione* beschrijft Cicero de selectiemethode van de Griekse schilder Zeuxis die zijn portret van Helena (Hera) componeerde uit de mooiste 'elementen' van de Krotonische maagden.<sup>28</sup> Deze topos zal zich onderscheiden als een van de leidmotieven in het sculptuurprogramma van het Rijksmuseum. Voor De Stuers lijkt de Zeuxis-methode de ideale richtsnoer geweest te zijn om uit waarheid schoonheid te brouwen, óók op museumgebied. Dit bracht hij zelfs in praktijk in zijn Haagse woning aan de Parkstraat, analoog aan het Nederlandsch Museum had De Stuers hier de kunstvoorwerpen als "kristaliseeringen" van voorbije eeuwen "geschikt als in een vertrek van dien tijd", waar nodig aangepast en voltooid met kopieën.<sup>29</sup>

Het bijzondere van de manier waarop De Stuers, Cuypers en Thijm het concept van Lenoir trachtten te verwezenlijken, is dat daarbij een be-

<sup>25</sup> Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 320. Zie voor Guillons contacten Van Agt, 'Het huis van Charles Guillon', pp. 5-6, en GAR, Familiearchief en collectie Guillon, i h b nr 1, brieven, zie voor de educatieve aspecten o m Honour, *Neo-Classicism*, pp. 80-87, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp. 58-61, 68-71, Van Leeuwen, 'Van Vaderlandsch gevoel tot participatie in culturele waarden', pp. 3-4, Laan, 'Een schilderij in drie dimensies', pp. 117 e v, Thijm past voor het 'sublieme' meestal de termen 'verheven' en 'hoog' toe. Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', o m pp. 218, 223, 251, 254, 262, zo ook Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 134-135.

<sup>26</sup> GAR FAC V 4, inv. nr 20, brief nr 249, De Stuers aan

Cuypers d d 11 januari 1885.

<sup>27</sup> Collins, *Changing Ideals*, pp. 17, 117-127, zie over het negentiende-eeuwse eclecticisme zeer negatief Vermeulen, *ABC van de bouwstijlen*, pp. 18-19, voorts Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, i h b pp. 237-246, Bialostocki, 'Das Modusproblem in den bildenden Künsten', pp. 12-43, nieuw licht op de problematiek van het eclecticisme is geworpen door Boersma, "Het oefentijdperk der kunst", pp. 19-32.

<sup>28</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 287, 287 noot 1, Panofsky, *Idea*, pp. 31-37, 57-63, Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 203-210, zie paragraaf 15.1 'Matthias Kessels'.

<sup>29</sup> Harms Tiepen, *Interviews met merkwaardige personen van deze tijd*, jhr. Victor de Stuers, pp. 5-8, 14-15.

roep werd gedaan op de academische traditie van het historiestuk. Door een herinterpretatie in het kader van het romantische beleven van het eigen, nationale verleden bleek dit classicistische genre bij uitstek in staat om te overleven. Het 'Vaderlandsch gevoel' werd naar algemene opvatting stevig gevoed door het zien van verheffende scènes uit 's lands geschiedenis. Niet zomaar werden zowel de voorhal van het Rijksmuseum als zijn blinde buitenmuren rijk uitgedost met moraliserende en instruerende taferelen.<sup>30</sup> In het Nederlandsch Museum doen de stijlkamers sterk denken aan een in drie dimensies opgeblazen historiestuk, waarin de toeschouwer geheel in de sfeer van de pittoreske tuincultuur krachtens zijn verbeelding en associaties de plaats van de stoffering mag innemen. Hierbij lijken de regels van dat classicistische genre pur sang, het klassieke drama, vrij orthodox gevolgd te zijn. Zoals bekend kende het drama in de zeventiende en achttiende eeuw ook in de 'Nederduitse' literatuur - men denke aan Thijms favoriete 'Oudhollandse' schrijver Vondel - belangrijke navolging. Onder het motto *Ut Pictura Poesis*, zou die theatrale kunstvorm model staan voor de nummer één binnen de academische hiërarchie der genres: het historieschilderstuk.<sup>31</sup> Conform de regels van deze kunst hebben De Stuers cum suis in het Nederlandsch Museum de werkelijkheid, huer het verleden, niet gepresenteerd zoals het zich voordeed, maar zoals het in ideale zin had kunnen zijn. Het beeld van het verleden werd geheel volgens de

voorschriften verbeterd, door via een keuze van de fraaiste onderdelen uit een serie verspreide, gelijktijdige interieurs een zo volmaakt mogelijk ensemble samen te stellen. Tevens werd zo recht gedaan aan een ander voorschrift van deze academische kunst. De uiterst rechtlijnig opgevatte eenheid van tijd, plaats en handeling, die de historieschilderkunst haast dwingend werd opgelegd. In de zalen van het Nederlandsch Museum is deze trits te herkennen in de optelsom van gelijktijdige elementen, die tezamen de coulissen vormen van de door de bezoeker in de verbeelding opgeroepen verrichtingen in de schepenzaal uit de late middeleeuwen. Het actief participeren van de toeschouwer in het kunstwerk, door Thijm als één van zijn esthetische programmapunten geformuleerd, lijkt zo een hoogtepunt te bereiken. Het is duidelijk dat zonder de algemeen erkende, associërende werking van kunst op het gemoed en de verbeelding van de mens een dergelijk hergebruik van deze dramatische trits niet mogelijk was geweest.<sup>32</sup>

Bij het zo overtuigend mogelijk toepassen van die trits werd het gebruik van reproducties in de stijlkamers niet geschuwd. Deze namen al lang elders in particuliere verzamelingen en het museale circuit in Europa een prominente plaats in.<sup>33</sup> Kennelijk prevaleerde voor het driemanschap een 'vorm boven materiaal'-opvatting, die zeer wel te rijmen valt met Thijms 'platoneske' kunsttheorieën. In de creatieve wisselwerking tussen geest en stof hecht hij aan de eerste component iets meer betekenis dan aan de tweede. Hoewel ook

<sup>30</sup> Tent cat. *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, pp. 12-26, 40-41, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 273-287, zie over de herinterpretatie van het historiestuk Honour, *Neo Classicism*, pp. 17-42, 69-80.

<sup>31</sup> Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 197-202, 210-217, 218, 222-224, 228, Tent cat. *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, pp. 12-16, voor historieschilderkunst en toneel, *ibidem*, p. 45, 50, zie over het publiek, de toeschouwer, bezoeker of wandelaar als levende stoffering in de tuinkunst Meulenkamp, 'Kluizenaars, boeren en dagloners', pp. 75 e v, en Meulenkamp, "'Eene schilderachtige hermitage'", pp. 297 e v, de vergelijking tussen de tuinkunst en het historiestuk hanteert ook De Carmontelle, *Jardin de Monceau*, terwijl Kant, *Kritik der Urteils-kraft*, pp. 208-211 (edi-

tie 1902, pp. 188-189) over het algemeen schilder- en tuinkunst gelijkstelt.

<sup>32</sup> Thijm, 'Willen wij alleen de gothiek?', pp. 175-176, Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 126-130, Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 255-263.

<sup>33</sup> Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 201, 203-210, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp. 65-66, Bervoets, *Inventaris van archieven*, deel 2, pp. 367-368, ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, inv. nrs. 3486-3502, reproducties kunstwerken, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 9, 26-27, een goed overzicht geeft *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels* ( ) in het Rijksmuseum, A. M. Koldewey, 'De loden beelden van Francesco Righetti', pp. 1 e v.

het materiaal een belangrijke waarde toevoegt aan het kunstwerk, wordt toch zijn artistieke primair door de vorm bepaald. In het ideaal samengestelde ensemble zal de vormgeving van het afgietsel het meest direct verwijzen naar het creatieve denkbeeld dat aan het origineel zijn 'aan-zijn' gaf.<sup>34</sup> De opmars van l'art pour l'art en de eerlijkheid-in-materiaal-doctrine deden deze waardering voor de reproductie volkomen teniet. In het licht van hun museale variant - 'l'objet pour l'objet' - werden de afgietsels beschouwd als een persiflage op het kwalitatief hoogwaardige karakter van het origineel. Een lang leven was de verzameling gipsen in het Rijksmuseum dan ook niet beschoren. Het vonnis werd definitief voltrokken na 1925, toen de estheticus pur sang dr F. Schmidt Degener hoofd-directeur van het Rijksmuseum was. Door zijn toedoen zouden niet alleen de veelkleurige schilderijen en de rijke tegelvloeren onder witkalk en linoleum verdwijnen, maar zelfs de totale afdeling gipsafgietsels in de oostelijke binnenhof opgeheven worden.<sup>35</sup>

Het vruchtbaar voortleven van de dramatische eenheid van tijd, plaats en handeling buiten een strikt classicistisch kader roept wel de vraag op, of dit niet de fundamentele oorzaak is geweest van de weerzin van De Stuers, Cuypers en Thijm, maar ook van Vosmaer tegen het eclecticisme in bredere zin: het lukraak rapen van allerlei elementen uit welke stijlen en perioden ook om tot een in hun ogen willekeurige, zij het persoonlijke synthese te komen. Pregnant genoeg dwong niet alleen de formule van het Nederlandsch Museum dit bij het Rijksmuseum af: de functie van het ge-

bouw als 'boek der leken', dat capita selecta bood van - de deels middeleeuwse, deels klassieke grondslag van - de vaderlandse cultuurhistorie, was er evengoed debet aan Vosmaer, die niet alleen als rijksadviseur, maar ook als polemist de gehele ontwikkeling en bouw van het Rijksmuseum met buitengewoon veel argwaan ten opzichte van de ultramontanen had gevolgd, liet niet na dit rapen te bekritisseren: *"een bastaard-romaansche kunst, doormengd met laat-gothiesch, met Duitsch, met klassieke beelden, met vieux-neuf fantasien verrees, en voor twee miljoen hebben wij nu het droevigste gebouw dat men voor museum kan uitdenken"*<sup>36</sup>

### 3.4 EVALUATIE DE MAAKBAARHEID VAN HET VERLEDEN<sup>37</sup>

Uit het hier geschetste panorama, waarin van de vele activiteiten van De Stuers slechts de thema's onderwijs en museumideologie nader werden belicht, kan andermaal geconcludeerd worden dat idealisme en pragmatisme bij De Stuers hand in hand gingen, zij het dan dat zijn onverzettelijkheid bij de verwezenlijking van zijn 'programma' bij tijd en wijle dictatoriale vormen kon aannemen. Dat De Stuers zich daarbij niet ontzag om de geschiedschrijving naar zich toe te trekken, bleek inmiddels uit de schets van Cuypers' academische opleiding, die hij tamelijk opportunistisch negatief en als zeer ontoereikend beschreef. In dat verband kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat hij de Antwerpse Academie in een des te ongunstiger daglicht stelde naar gelang de anti-Cuypers gezin-

<sup>34</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 210-218, 1 h b p. 215.

<sup>35</sup> Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp. 68-71, Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, pp. 105, 158-159, 201-205, Brom, *Romantiek en katholicisme* deel I, p. 321, Archief Rijksmuseum, dossier pleisterafgietsels 1938.

<sup>36</sup> Zie hoofdstuk 8 'Titelblad', zie voor het 'rapen' Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 131-136, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 238-240, is niet tegen eclecticisme op grond van 'modus' of 'deco-

rum', maar wel tegen grillige naaperij, zo ook De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 1, Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 213-216, geciteerd naar *De Nederlandsche Spectator* (1885), 22 augustus, p. 271, zie voor kanttekeningen bij Maas' visie Hubar en Van Leeuwen, 'Publicaties en evenementen in het kader van Cuypers-jaar 1985', pp. 181-183.

<sup>37</sup> Deze kop is ontleend aan de titel van het proefschrift van Wies van Leeuwen, die de 'maakbaarheid van het verleden' vanuit de restauratieopvattingen van Cuypers en De Stuers heeft geanalyseerd.



21 J.H. Leeuw, *Deur in Guillons kerkelijk kabinet met houtsnijwerk geïnspireerd door de architectuurdecoraties van de Roermondse Munsterkerk*, Roermond 1863-1865.  
Herkomst: GAR, RDMZ Zeist

de Maatschappij tot Bevordering van de Bouwkunst - "het Ganzenhok" - diezelfde architectuurbeginselen van *decorum* en stijlpluralisme beleed.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Boersma, "'Het oefentijdperk der kunst'", pp. 11 e.v.; Dominicus-van Soest, 'Classicisten versus gotiekers', pp. 43 e.v., geeft een tamelijk selectief beeld; Van Leeuwen, 'De conflicterende restauratieopvattingen', pp. 89 e.v., belicht onder meer de aversie van De Stuers; GAR FAC V.4., nr 18-23: brieven van De Stuers aan Cuypers 1883-1886. Hieruit kan men van verschillende acties van de Maatschappij tegen Cuypers vernemen; de kreet "het Ganzenhok" staat in brief nr 454 d.d. 1 juni 1888; de wijze waarop De Stuers de geschiedenis naar zich toe wist te trekken, is uiteengezet door Von der Dunk, 'Jhr mr Victor de Stuers en het Rijksmuseum', pp. 37 e.v..

<sup>39</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'",

Dat voor De Stuers het verleden in de meest 'verbale' zin 'maakbaar' was, toont zijn verhouding tot Thijm, die vooral door toedoen van de referendaris in 1876 zijn aanstelling tot hoogleraar in de kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksakademie te Amsterdam verkreeg. Net als Thijm van katholieke huize, heeft De Stuers met de hete adem van de minister en de Tweede Kamer in zijn nek voortdurend moeten aantonen, dat er bij de bouw van het Rijksmuseum geen sprake was van een 'ultramontaans' complot. De hetze tegen het museumgebouw begon eerst goed in 1877. De Stuers reageerde eind dat jaar in *De Gids* op de toenemende verdachtmakingen tegen zijn vermeende ultramontaanse beleid inzake de rijksbouwkunst met het artikel 'Een bouwkunstig spook'. Hoewel Carel Vosmaer zich tot begin 1877 - min of meer als voormalige medestander van Thijm en De Stuers - had gedistantieerd van alle persoonlijke aanvallen, trok hij na dit verhaal fel van leer tegen de katholieke 'stijltyrannie'. Hij vulde met zijn scherpe en invloedrijke kritiek ruim tien jaar lang de kolommen van *De Nederlandsche Spectator*. De moeite die De Stuers nam om het door Vosmaer gecultiveerde "bouwkunstig spook" te bezweren ging uiteindelijk zo ver, dat hij zijn directe omgeving haast indoctrineerde met zijn (quasi-)verloochening van Thijm: nog in 1917 verklaarde zijn vriend de Utrechtse rijksarchivaris Sam Muller in een huldigingsartikel voor Cuypers dat De Stuers Alberdingk Thijm "nooit gesproken had". Dit wordt alleen al weerlegd door hun persoonlijke correspondentie.<sup>39</sup>

Deze 'verbale' manipulatie, die ook tot positie-

pp. 249-259, 273-299; Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 207-219; Vosmaer, 'Vlugmaren' (1877), pp. 414-415; De Stuers, 'Een bouwkunstig spook', pp. 3 e.v.; Muller, 'Dr P.J.H. Cuypers', pp. 114-115; zie voor De Stuers en - de benoeming van - Thijm: Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten', p. 157; Tibbe, *Roland Holst*, pp. 28-31; Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm en het nationale erfgoed', p. 156; Van der Plas, *Vader Thijm*, pp. 452-456; GAR FAC V.4., nr 423, brief van De Stuers aan Cuypers b.g.v. zijn verjaardag. Inmiddels is het NAI een fonds Cuyperiana rijker geworden, met o.m. correspondentie tussen Thijm en De Stuers. Voor dit onderzoek kon het niet meer geraadpleegd worden.



ve correcties van de geschiedschrijving leidde, met name voor zover deze de rol van het niet-protestantse deel der natie betrof, kreeg opmerkelijk genoeg een pendant in het 'beeld'. Uit de loop van deze studie zal blijken dat De Stuers niet enkel een bedreven tekenaar of gedreven beleidsambtenaar was, maar tevens een veelzijdig iconograaf, die in belangrijke mate de detaillering van het decoratieprogramma van het museum heeft bepaald. Door dit uit te voeren in een zo neutraal mogelijke vormgeving - de architectuur in de 'Oudhollandsche' stijl van circa 1600, de schilderijen in zeventiende-eeuwse trant en de sculptuur in een zuiver classicisme à la J. J. Winckelmann - probeerden De Stuers, Thijm en Cuypers het anti-paapse cultuurpessimisme van Vosmaer en de zijnen te ontzenuwen. Vosmaer was ervan overtuigd dat de stijltyrannie van de ultramontaanse kongs zou leiden tot het einde van de vrije kunstontwikkeling in het protestantse Holland. Het panorama van de vaderlandse cultuurhistorie in het Rijksmuseum bleef voor hem dan ook te middeleeuws en te katholiek om voor brede groeperingen aanvaardbaar te kunnen zijn. Dit laatste wordt het meest overtuigend bevestigd door de spotprent van J. P. Holswilder, gedrukt bij de opening van het gebouw in 1885. Tegen het silhouet van een gotisch getransformeerd museum zijn knielend De Stuers, Thijm en Cuypers weergegeven, met als onderschrift: *"De wijding van het Bisschoppelijk Paleis, genaamd 'het Rijksmuseum te Amsterdam'"* 40

Juist omdat De Stuers trachtte dit *"bouwkunstig spook"* stilistisch te bezweren en er voortdurend op hamerde dat wat men in het museum als 'paaps' bestempelde in feite 'nationaal' was - tot het inheemse cultureel erfgoed behoorde - is het opmerkelijk dat zijn iconografische inbreng onder meer geassocieerd kan worden met de metaforen van de priester-theoloog en vriend van Thijm, Cornelis Broere. Terwijl de thema's van Broere

voor een deel via Thijm doorgesijpeld zijn, moet bedacht worden dat de stijl van de theoloog sterk door die bijbelse, theologische en klassieke bronnen was bepaald, die ook van groot belang zijn geweest voor de algemene ontwikkeling van de westerse sacrale en profane iconografie. Dit blijkt bijvoorbeeld wanneer men Broeres werk vergelijkt met een veel gebruikt handboek als de reeds genoemde *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands* van de Italiaan Cesare Ripa, waarvan in 1644 een Nederlandse vertaling verscheen. Zelfs wanneer de beelden van Broere mariologisch waren getint, bood de traditionele herkomst ervan De Stuers aanknopingspunten om ze met Ripa's *Iconologia* in de hand in een meer neutraal - 'Oudhollandsch' - jasje te presenteren. Dit laatste komt vooral tot uiting bij de tableaux 'Schoon, Waar en Goed' en 'De Teeken- en Schilderkunst', waarvan uit mijn analyse zal blijken dat de overeenkomsten met de metaforiek van de theoloog groot zijn. Broeres invloed geldt echter niet alleen de beelden op zich, maar ook de vaak zeer ingewikkelde symbolische patronen in de gevelsculptuur en de Voorhal van het Rijksmuseum, die herleid kunnen worden tot de maatschappijopvattingen, de kijk op het verleden, de cultuurvisie en de kunsttheorieën van de 'programmamakers' van het instituut. 41 Bij de hoofdstukken onder de noemer van 'Eenheid en veelheid' kom ik daar uitvoeriger op terug.

Waar De Stuers de geschiedenis enerzijds 'verbaal' dicteerde en zonodig tezamen met Thijm herschreef, voorzag hij haar anderzijds van toepasselijke beeldformules en een adequate iconografie. Voor een deel zijn deze ingebed in de voedingsbodem van het 'Vaderlandsch gevoel', voor een deel echter ook gericht op de legitimatie van het katholieke erfdeel als volwaardig element van de nationale cultuurboedel. Door op deze selectieve wijze facetten van de historische 'Waarheid' in artistieke 'Schoonheid' te transformeren, kan

40 Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 207-219, de prent van J. P. Holswilder werd afgedrukt in *De Lantaarn*, d. d. 15 juli 1885.

41 De Stuers, 'Een bouwkunstig spook', pp. 3 e v., Hubbar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 172-175.

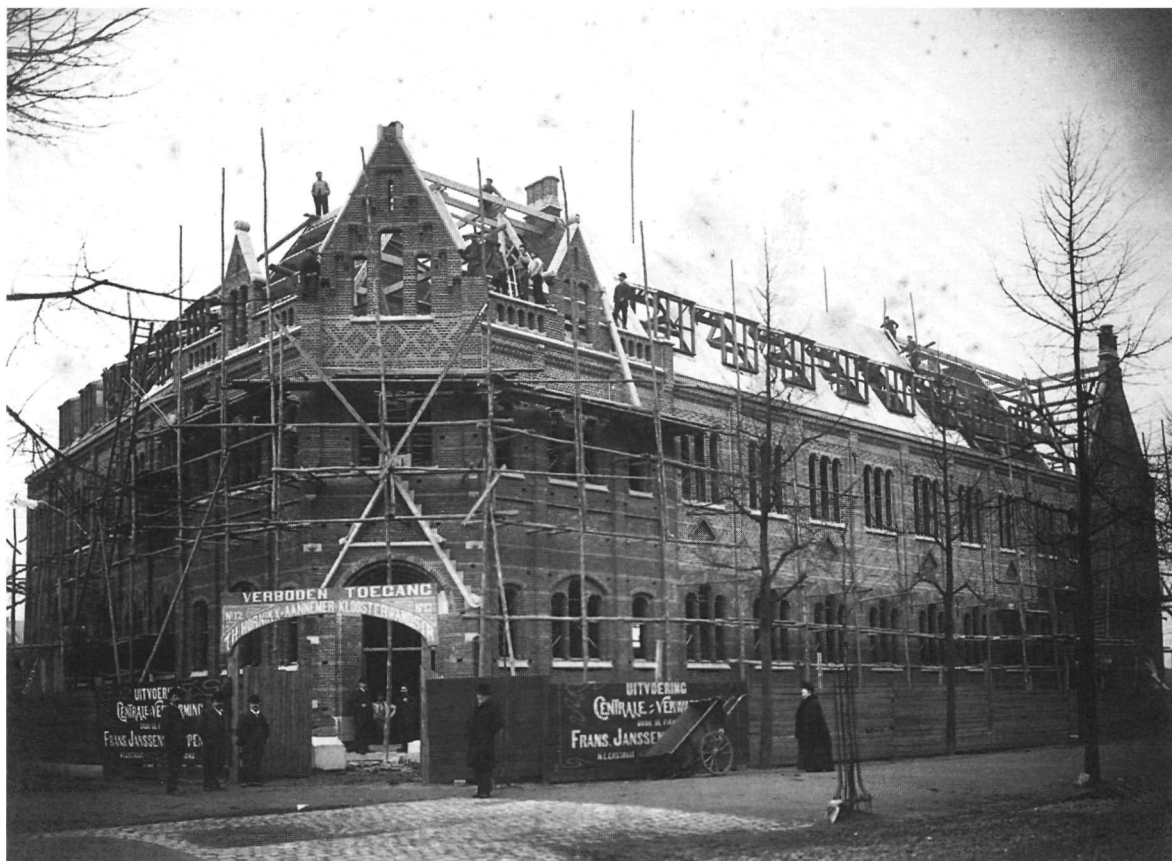
De Stuers zeker niet van bijbedoelingen vrijgepleit worden. Dat neemt niet weg dat hij samen met Thijm en Cuypers bijgedragen heeft aan een

fundamenteel bredere kijk op het verleden, waarin woord en beeld, zij het op vaak labyrintische wijze, elkaar gelijkwaardig complementeerden.



### III 'HARMONIE EN VERSCHEIDENHEID'

DE ROERMONDSE TEEKEN- EN AMBACHTSSCHOOL (1902-1908) MET DE TEGELTABLEAUS VAN BEZIELING EN ARBEID



22 P.J.H. Cuypers (supervisor), J.H. van Lokhorst en N. van der Schuit, *De Teekenschool in aanbouw*, Roermond 1904.  
Herkomst: GAR

## INLEIDING

### DE RELATIE ROERMOND-AMSTERDAM

In dit deel, 'Harmonie en Verscheidenheid', wordt de schijnwerper gezet op de Teeken- en Ambachtsschool aan de Godswaardersingel te Roermond, dat door Cuypers als enig ander project buiten het Rijksmuseum gesierd werd met de voorstellingen van Arbeid en Bezieling. De relatie tussen de beide complexen ligt ogenschijnlijk vooral op het niveau van de architectuur in ontwerp, detaillering en uitmontering. Het ensemble te Roermond toont net als het museumgebouw - de hoofdgevel van het Rijksmuseum daargelaten - door zijn levendige kwaliteiten de 'schilderachtige' harmonie in de subtiële balans tussen verscheidenheid en variatie, beweeglijkheid en asymmetrie. Deze variatie kreeg bij beide gebouwen een extra accent door de kleurige uitmontering aan de buitenzijde, die zich profileert door afwisselende soorten baksteen, gecompliceerde metselmotieven, sculptuur en tegeltaleaus. Door deze gelijkenis verwijst het Roermondse bouwwerk naar de ideologische samenhang tussen scholen en museum, die De Stuers in zijn beleid voor het kunstonderwijs naar Engels model tot uitgangspunt had genomen. Terwijl in het Rijksmuseum de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en de Rijkschool voor Kunstnijverheid waren gevestigd, was op de zolders van de Teeken- en Ambachtsschool een klein museum voor kunstnijverheid en maquettes ingericht. Daarnaast weerspiegelt de relatie tussen de beide instellingen de hiërarchische onderwijsstructuur, die verliep van ambachtsschool naar tekenschool en vervolgens naar de lerarenopleiding aan een van de twee instituten in het Rijksmuseum. Deze tweevoudige betrekking tussen Roermond en Amsterdam onder-

streept de opvattingen van het driemanschap over de leerbaarheid van de kunst en de artistieke creativiteit: individuele aanleg en - goddelijke - inspiratie staan machteloos, indien ambachtelijke en aan te leren vaardigheden van oog en hand ontbreken. Vanuit dit standpunt zou men de Teeken- en Ambachtsschool op kunnen vatten als een 'Rijksmuseum in het klein'. Deze karakterisering wordt geschraagd door de eretitel van 'tempel der kunst', die de beide complexen na de opening in toespraken, lofzangen en recensies kregen toebedeeld.<sup>1</sup>

Chronologisch gezien is het niet correct om Bezieling en Arbeid te Roermond te behandelen voorafgaand aan het programma van het Rijksmuseum. Toch is daarvoor gekozen en wel omdat deze benadering de mogelijkheid bood om het door en door katholiek-middeleeuws getinte tweetal Bezieling-Conceptie en Arbeid-Ambachtsman als thematisch fond te presenteren, waartegen de deels 'Oudhollandsche' en deels classicistische herinterpretatie van deze Thijmians getinte begrippen in het decoratieprogramma van het Rijksmuseum afgezet kon worden. De beide Roermondse tableaus staan naar mentaliteit en inhoud veel dichterbij de christelijk-artistieke opvattingen van Cuypers en Thijm uit de jaren van de oprichting van de *"bouwlootse der XIXe eeuw"* (1853) en de publicatie van *De Heilige Linie* (1858), dan het Amsterdamse duo: dit laatste tweetal blijkt geheel afgestemd te zijn op de bestemming van het Rijksmuseum als huisvesting voor de topstukken uit het 'Vaderlandsche' verleden en met name uit de Gouden Eeuw. In Amsterdam was het volledige programma erop gericht om in de ruimste zin van het woord de roem van de 'Oudhollandsche' cultuur te verkondigen en een 'boek der leken' te vormen voor ieder die

<sup>1</sup> Vergelijk de titel van Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 317 noot 105; ontleend aan J.J. ten Kate (tekst), D. de Lange (muziek), *Cantate bij de plechtige opening van 's Rijks-Museum te Amsterdam op den 13 den*

juli 1885; zie voorts de typering van W.B.G. Molkenboer bij de opening van de Teekenschool: *Verslag der officiële opening*, p. 14.

ervan wilde leren en genieten. In Roermond was dit accent, vanwege de belangrijke positie in de middeleeuwen van deze voormalige hoofdstad van Opper-Gelre (de *genius loci*), teruggebogen naar het lokale 'Gouden Tijdperk'.<sup>2</sup>

Dit hoofdstuk wordt, zoals aangekondigd,

geopend met een perspectief in vogelvlucht van de voornaamste onderdelen en bevindingen. Deze aanpak biedt de lezer de gelegenheid in kort bestek begrip op te doen van de verschillende hoofdlijnen die vervolgens breder uitgesponnen worden.

---

<sup>2</sup> Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', p. 359; Hubar, 'Naar een "kleurrijk vercieringsstelsel"', pp. 234-

---

239; zie voor de "*bouwlootse der XIXe eeuw*" Thijm, 'Eene bouwlootse der XIXe eeuw', pp. 276 e.v..

## 4 EEN 'GEHEEL NIEUWE KUNSTTEMPEL'

DE BOODSCHAP VAN EEN *GESAMTKUNSTWERK*

D RATIONEEL, SCHILDERACHTIG EN KARAKTERISTIEK  
*Samenvatting vooraf*

In dit hoofdstuk wordt licht geworpen op de bouwgeschiedenis en de symboliek van de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool met de tegeltableaus van Bezieling en Arbeid. Op een vergelijkbaar niveau als de beelden van Arbeid en Bezieling bij het Rijksmuseum - de "*voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken*" - markeren zij de voorgevel. Andere projecten van Cuypers' tekentafel waarin het tweetal eveneens figureert zijn, zoals gezegd, niet bekend. De relatie tussen Amsterdam en Roermond ligt enerzijds op het niveau van de architectuur en de bouwsymboliek van beide 'kunsttempels'.<sup>3</sup> Anderzijds is de onderwijsstructuur van De Stuers van belang geweest die museum en school als een tweeenheid beschouwde. In beide sectoren vormt de Oefenschool bij het Rijksmuseum een

---

<sup>3</sup> Ontleend aan de typering van W B G Molkenboer in *Verslag der officiële opening*, p. 14, eerdere studies over dit complex van mijn hand zijn Hubar, 'Van trots van de stad', idem, 'De Teekenschool', idem, 'Een miskend monument', idem, 'Van ambachtelijk bouwen naar schijnarchitectuur', een goed beeld geeft ook Linssen, *Vorming en onderwijs*, pp. 28-35, zie voor de beschermingsgeschiedenis van het complex Hubar, 'Van trots van de stad', pp. 64-65, alwaar wordt ingegaan op de herbestemmingsperikelen in de periode 1983-1989, waaronder de poging het scholengebouw op 's rijks monumentenlijst te plaatsen. Het verzoek werd gedaan door het Cuypersgenootschap en de afdeling Limburg 10 van de Bond Heemschut op 18 juli 1984. De afwijzende beschikking van de minister van WVC, namens deze het hoofd van de onderafdeling Registratie van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg, volgde bij brief van 17 november 1986. Op het ingestelde kroonberoep bij de Raad van State volgde onder meer een rapportage van de zijde van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. *Ambtsbericht van de Beroepencommissie van de Monumentenraad*, gedateerd 8 oktober 1987. De openbare behandeling van het kroon-

belangrijke tussenschakel. Apart daarvan nemen de Teeken- en Ambachtsschool een bijzondere positie in als *Gesamtkunstwerk*. Het ensemble vormde het resultaat van een vruchtbare samenwerking van Cuypers met een aantal leerlingen en medewerkers als Jakob van Lokhorst, Nicolaas van der Schuit en L. H. Luyten, om zijn zoon Jos Cuypers niet te vergeten. Deze coproductie corrigeert het gangbare beeld van de architect als een ietwat tirannieke solist.

Bij de beschrijvende analyse van het Roermondse complex zullen de begrippen rationeel en schilderachtig, die in Cuypers' idioom een belangrijke rol spelen, kort uiteengezet en getoetst worden. Duidelijk komt naar voren dat de beide scholen als het ware uit hun bouwterrein zijn gegroeid, dat op zijn beurt weer de uitkomst was van de stedenbouwkundige ingrepen tegen het einde van de eeuw door de aanleg van de singels in Roermond. De externe geleiding en groepering van de bouwvolumes blijkt een getrouwe afspiegeling van de interne organisatie van het ge-

---

beroep vond plaats op 15 januari 1988, waarbij het Cuypersgenootschap vertegenwoordigd werd door zijn erelid, prof. dr. P. Singelenberg, zijn voorzitter, dr. A. J. C. van Leeuwen, zijn secretaris, auteur dezes en zijn bestuurslid, drs. G. S. Hoogewoud. Het Koninklijk Besluit, waarbij bepaald werd, dat gewacht moest worden tot na de voltooiing van het MIP (Monumenten Inventarisatie-Project) dateert van 8 juni 1988 en werd toegezonden bij brief van de Rijksdienst van de Monumentenzorg d.d. 8 maart 1989. Sedert 1990 zijn de gemeente en de plaatselijke stichting tot behoud in samenwerking met de stichting RURA en het Cuypersgenootschap bezig met de herbestemming van het complex. Onlangs is de Teekenschool door de stichting Stadsherstel Roermond gerestaureerd, terwijl voor de Ambachtsschool herbestemmingsplannen worden ontwikkeld. Met het oog hierop is in 1995 opnieuw een beschermingsprocedure voor het complex gestart, ditmaal met meer succes.



bouw, waarbij een functionele opzet in een schillerachtig aanzien resulteerde. Intern zorgde een rationele vertaling van het programma van eisen voor een uiterst doelmatige organisatie van het gebouw met gangen, lokalen en zolders, waarvan de trappehal logistiek de spil vormt. Met zijn 'doorkijkjes' en 'verschieten' komt hier de factor 'beweging' optimaal tot uiting.

In het kader van de bouwsymboliek zal vooral aandacht worden besteed aan het epitheton 'kunsttempel' dat het Roermondse ensemble met het Rijksmuseum deelt. Daarbij wordt dieper ingegaan op de visie van Cuypers en zijn tijdgenoten dat architectuur 'karakter' bezat, hetgeen, zoals eerder werd uitgelegd, te maken had met het begrip van stijl als *decorum*: een gebouw gaf door bouwstijl en uitmonstering een visitekaartje af dat zowel zijn doelmatige als ideologische bestemming onthulde. Praktisch gezien diende het Roermondse complex als een gecombineerde teken- en nijverheidsschool ten behoeve van de plaatselijke kunstindustrie die gedomineerd werd door het establishment: dit karakter wordt extern uitgedrukt door een prestigieus voorfront als blikvanger dat door opzet en decoratie de functioneel gestructureerde onderwijsmachine intern aankondigt. In ideële zin was het gebouw een 'kunsttempel', waar men geïnitieerd werd in de beginselen van de van God afhankelijke, menselijke creativiteit. Deze initiatie gold zowel de ambachtelijke als de artistieke inslag van het scheppen van kunst. Het cultusbeeld van deze 'kunsttempel' was de buste van Cuypers, 'Gods eigen bouwheer', die in de absidiool van de 'centraalbouw' van de eerste opgang van de trappehal stond. Door het gebruik van iconologisch geladen elementen als het tempelfrontispies, het sacrale trinitasmotief en intern de absidiolen bij de trappehal kreeg het gewijde karakter van de 'kunsttempel' extra nadruk.

De tegeltableaus van Bezieling en Arbeid rondende deze bouwsymboliek af. Bezieling is gestileerd op de gangbare Maria-iconografie en wel meer in het bijzonder op het moment van de conceptie van Christus. Deze voorstelling geeft te kennen dat de conceptie van het kunstwerk in de kunstenaar als

gevolg van de goddelijke bezieling daarmee vergeleken kan worden. De profane toepassing van Mariasymbolen bij de 'kunsttempel' bleek verantwoord te kunnen worden door haar zinnebeeldige gelijkstelling met architectuur, stad Gods en tempel, die onder meer in het *Dogma de immaculata conceptione* werd verankerd. Uit deze metaforen ontstonden in de loop van de eeuwen Maria's afgeleiden: de Stedemaagd en de Nederlandse Maagd, die eveneens karakteristiek zijn voor de architectuur, de stad en de maatschappij. Dat deze iconografie niet uitsluitend voorbehouden bleef aan de Teekenschool in Roermond of alleen door Cuypers werd gehanteerd, blijkt uit het reliëf met de Stedemaagd en het opschrift "*Eer het God'lijk licht in d'Openbaringen van de Kunst*" in het Haagse Gemeentemuseum van architect H.P. Berlage en directeur H.E. van Gelder.

Arbeid te Roermond staat voor de ambachtsman, die naar middeleeuws model zijn vaardigheid en verstand inzet voor de produktie van doelmatige schoonheid, bij voorkeur bestemd voor gebouwen als kathedralen en kerken. Hij benadrukt de inbreng van de leken in de kerkelijke kunst, maar staat tevens symbool voor het ideale middeleeuwse 'Gouden Tijdperk', toen kunst, godsdienst en maatschappij nog hecht verbonden met elkaar optrokken. Daarnaast verwijst hij naar de vakorganisatie van die samenleving, de gilden. Vanuit katholieke kringen meende men dit systeem te moeten herinvoeren als antwoord op het opkomende, 'goddeloze' socialisme. Arbeid houdt daardoor de Roermondse burgerij een spiegel voor van een maatschappelijk harmoniemodel, waarin alle groeperingen tot hun recht kunnen komen.

#### 4.1 DE POSITIE BINNEN DE ORGANISATIE VAN 'S RIJKS TEKEN- EN AMBACHTSONDERWIJS

In mijn eerste artikel over de Teeken- en Ambachtsschool in *De Maasgouw* van 1983 heb ik uiteengezet hoe in 1882, vrij laat, door bemiddeling van Cuypers' compagnon Frans Stoltzenberg, Victor de Stuers een grondige herstructurering van de stadstekenschool doorvoerde. Eerder al

was deze in 1834 op verzoek van de gemeente gereorganiseerd door de schilder Henri Linssen. Door toedoen van De Stuers werd niet alleen de opzet gewijzigd, maar ook de naam, die verruimd werd met het aan het nauw verwante Bossche opleidingsinstituut ontleende achtervoegsel "*voor Nuttige en Beeldende kunsten*". Uit deze brede titel blijkt dat de Teekenschool zowel beoogde ambachtslieden op te leiden als aankomende kunstenaars met de beginselen van het tekenen vertrouwd te maken. Zowel in het vorige hoofdstuk als in 'Zuidnederlandse kunstenaars' komt naar voren, dat dit doel te maken had met de harmonisatie van de kunsten en ambachten die door Cuypers en De Stuers werd nagestreefd. De Stuers' bemoeienissen hadden tot gevolg dat de stad Roermond in aanmerking kwam voor een voor die tijd aanzienlijke rijkssubsidie met als voorwaarde dat het instituut onder toezicht werd gesteld van rijksinspectie - oftewel, De Stuers' afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Zo werd de school ingelijfd in 's rijks organisatieschema voor het teken- en ambachtsonderwijs. Uiteraard bracht dit de nodige consequenties met zich mee voor het lesprogramma. Dit werd geschoeid op de leerst van de opvattingen van Cuypers, De Stuers en diens inspecteur voor het tekenonderwijs, dr W B G Molkenboer, die eerder in het vorige hoofdstuk werd geïntroduceerd als directeur van de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers in het Rijksmuseum.<sup>4</sup> Als zodanig vormt het Roermondse instituut een typische exponent van de (re)organisatie van het teken- en ambachtsonderwijs sedert de oprichting van de afdeling Kunsten en Wetenschappen in 1875.

Dankzij de in 1985 verschenen inventaris van

het archief van deze afdeling van het Ministerie van Binnenlandse Zaken van 1875 tot 1910, is over die taakstelling door De Stuers meer inzicht te krijgen. Hieruit blijkt onder meer dat in een beperkt aantal gevallen, behalve subsidiering sec van het onderwijs ook in huisvesting werd voorzien, waartoe bouwsubsidies werden verstrekt. Uit het bewuste archief komt naar voren dat het Roermondse complex tot de weinige overgebleven instituten van deze categorie behoort. De oudere Teekenschool en de School voor Kunstnijverheid - gescheiden complexen - te Haarlem (respectievelijk bouw en verbouwingen vanaf 1883 tot 1910) bestaan niet meer. De rond de eeuwwisseling geplande nieuwbouw voor de afdeling Beeldende Kunsten van de Akademie Minerva in Groningen (1898-1902) is kennelijk onder De Stuers niet tot stand gekomen. De Amsterdamse Quellinusschool van Cuypers - de modelteken- en kunstnijverheidsschool bij uitstek - werd in 1985 afgebroken. De Sint-Joseph-Gezellen-Vereeniging te Amsterdam van Cuypers - die eigenlijk al niet meer in dit rijtje thuishoort - verdween eind jaren '70. Vermeld ik tot slot de nog bestaande Oefenschool bij het Rijksmuseum, dan zijn er verder blijkens dit overheidsarchief geen bouwwerken meer tot stand gekomen, die zo direct het resultaat vormen van de subsidiëring van het teken- en ambachtsonderwijs onder De Stuers en Cuypers. In hoeverre dit ook in de vormgeving consequenties heeft gehad, viel door sloop en verbouwingen van de opgesomde panden niet tot in detail na te gaan.<sup>5</sup>

Hier zal vooral op het verband met de Oefenschool bij het Rijksmuseum gewezen worden. Dat binnen de genoemde categorie het Roermondse complex op zijn minst een eigen plaats innam,

<sup>4</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp 163-167, algemeen Prak, *Geschiedenis van het ontwerp- en tekenonderwijs*, pp 40-75.

<sup>5</sup> Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp 26-30, 124, deel 2, pp 283-289, ARA-2, BiZa, K&W 1875-1918, nrs 2557-2885, zorg voor de beeldende kunsten, aldaar specifiek m b t de functies van dr W B G Molkenboer

nrs 2559, 2580, 2581, 2599, 2661-2663, 2714, 2744, 2756, 2808, Quellinusschool 2694-2697, afdeling Beeldende Kunsten van de Akademie Minerva, 2705-2717 (nieuwbouw 1898-1902 nr 2713), Haarlem 2723-2737 (verbouwing/nieuwbouw nr 610), Roermond 2752-2754 (nieuwbouw 1893-1906 nr 2757).

mag blijken uit het oordeel van rijksinspecteur Molkenboer. In het *Verslag der Officieele Opening van de Gemeente-Teekenschool* uit 1905 typeerde hij Roermond als *'een milieu van kunstnijverheid, zooals er in Nederland geen tweede gevonden wordt'*. In die ambiance beschouwde hij het nieuwe gebouw als een geeigende *"modelschool"* *"een inrichting, die iedere stad in Nederland - zelfs de grootschte - Roermond mag benijden"*.<sup>6</sup> Dit beeld achtte men door de aanbouw van de Ambachtsschool in 1908 vervolmaakt.

#### 4.2 OP ZOFK NAAR DE ARCHITECT

EEN GTSAMTKUNSTWERK VAN JACOB VAN LOKHORST NICOLAAS VAN DER SCHUIT EN HENRI LUYTFEN ONDER LEIDING VAN CUYPERS

In mijn artikel voor *De Maasgouw* uit 1983 is onder meer de planontwikkeling voor de Teekenschool gereconstrueerd. Uit archiefonderzoek kwam naar voren, dat begin 1903 de door de gemeente geleverde plannen door het Ministerie van Binnenlandse Zaken, in casu de afdeling Kunsten en Wetenschappen, in behandeling zijn genomen. In verband met het daarop gekomen commentaar heeft de minister *"door den Rijksbouwkundige voor de gebouwen van onderwijs een nieuw plan doen ontwerpen"*.<sup>7</sup> Dit werd onder toezicht van Cuypers door Nicolaas van der Schuit uitgewerkt en bestekklaar gemaakt. Vervolgens is het door de commissie van toezicht op de school - waaronder de kunstnijveraars Frans Nicolas en Jacq. Oor en architect Jos. Cuypers - en de commissie van advies inzake de gemeentewerken, met als voorzitter Cuypers, gunstig beoordeeld.

Daarna was de goedkeuring door de Gemeenteraad enkel nog een formaliteit.<sup>8</sup> Latere archiefvondsten deden aan deze reconstructie niets af, verrijkten en verdiepten haar in tegendeel. Dit geldt zowel de fasering als de participanten in het ontwerp. Om met het eerste te beginnen, in juni 1901, nadat een hoogst opmerkelijke *"archiefsquaestie"* de oprichting van de Teekenschool jaren had vertraagd, schrijft Cuypers aan zoon Jos:

Verleden woensdag heb ik te Roermond met den wethouder Willems eenige terreinen gaan zien welke geschikt zijn voor het bouwen van eene nieuwe Teekenschool. Ik stel voor daaraan te verbinden eene Oefenschool, opdat er later niet worde aangedrongen op een ambachtsschool. Hebt gij de vroegere plannen der Teekenschool en kunt gij eene schets maken voor een nieuw plan opdat wij eene beslissing kunnen nemen zoowel voor de keuze van de plaats als om zoo spoedig mogelijk eene aanvraag om subsidie aan de Regering te richten.<sup>9</sup>

Hieruit mag opnieuw de directe betrokkenheid van Cuypers blijken. Met de organisatorische combinatie van teken- en nijverheidsschool had hij ervaring dankzij de samen met De Stuers opgezette Quellinusschool - gegroeid uit de 'lootse' bij het Rijksmuseum in aanbouw vanaf 1875 - en de Oefenschool in de tuin van het Rijksmuseum in 1891. Hier moesten aankomende tekenleraren in opleiding bij Molkenboer aan de Rijksnormaalschool hun pedagogische vaardigheden oefenen in twee klassen van speciaal daarvoor aangenomen leerlingen. De Oefenschool was daardoor een school binnen de school.<sup>10</sup> Architectonisch bezien betreffen de formele overeenkomsten tus-

<sup>6</sup> GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 4457. *Verslag der officieele opening*, pp. 14-15, zie voor een algemeen beeld van de positie van Roermond Linssen, *Verandering en verschuiving*, pp. 212-226.

<sup>7</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 169-170, 179 noot 23 verwijst naar GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 278 notulen van B&W 1902-1904, 20 januari 1903, pp. 136-137.

<sup>8</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 169-171.

<sup>9</sup> GAR FAC, V 4, nr 997. brief van Pierre aan Jos d.d. 20 juni 1901, voorts Bloemen, *De Roermondse archieftwestie*, om pp. 46, 65, 135, 153, 154, 186.

<sup>10</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, inv. no. 2653 stukken betreffende de (voorgeschiedenis van de) Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers, De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), p. 27.



23 P.J.H. Cuypers (supervisor), J.H. van Lokhorst en N. van der Schuit, *De zijgevel van de Teekenschool in aanbouw*, Roermond 1904.  
Herkomst: GAR

sen de Amsterdamse Oefenschool en het Roermondse ensemble - behalve de baksteenbouw met speklagen, decoratief metselwerk en smeedijzeren muurankers - vooral de serie beglaasde kaders met de symbolen van het ontwerpen van schone en nuttige kunsten en het achthoekige torentje.

De inhoud van Cuypers' brief doet vermoeden dat de schets van Jos. Cuypers ten grondslag heeft gelegen aan het eerste ontwerp dat bij het

ministerie werd ingediend. Dit was gesitueerd in de tuin van de Rijks-HBS.<sup>11</sup> Pas in 1902 viel de keuze op het terrein aan de Godswaardersingel, waarvoor korte tijd later opnieuw plannen bij de rijk werden ingediend. Of deze reeds getekend waren door Van der Schuit wordt uit de stukken niet duidelijk. Wel blijkt 'de rijksbouwkundige voor de gebouwen van onderwijs' hierop forse kritiek te leveren, met name ten aanzien van de daglicht-verdeling. De Roermondse plannen wer-

<sup>11</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 2757: brief van de

gemeente aan K&W d.d. 21 september 1901.

den dan ook spoedig verlaten voor een nieuwe opzet van zijn hand. Gezien de traditie van de Nederlandse rijksbouwmeesters lag het in de reden om deze figuur te zoeken in de archieven van het Ministerie van Waterstaat uit de vorige eeuw. Ten onrechte zoals later bleek uit een studie van de Rijksgebouwendienst naar een gelijktijdig complex – het voormalig Algemeen Rijksarchief in Den Haag.<sup>12</sup> Dit is ontworpen door de *“Rijksbouwkundige voor de gebouwen van onderwijs”*, Jacob van Lokhorst (1845-1906). Nadien werd nogmaals namens respectievelijk de Rijksgebouwendienst in 1886 en de Rijksdienst voor de Monumentenzorg in 1987 een onderzoek naar deze architect verricht. Daaruit blijkt dat hij, geschoold te Utrecht, als rijksbouwkundige verbonden was aan de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken en zijn artistieke vorming als architect te danken heeft aan Cuypers en De Stuers. Eerder ontwierp hij de aanbouwen van 1893 en 1897 voor de school voor kunstnijverheid te Haarlem uit het bovengaande overzicht. De eerdere conclusie dat de sterke Cuypers-opdruk van het Roermondse complex inherent was aan de omstandigheid dat alle participanten door hem waren opgeleid, kan dan ook onverkort gehandhaafd blijven.<sup>13</sup>

Dit blijkt ook uit de rol van Nicolaas van der Schuit, leraar aan de Teekenschool. In het *Maasgouw*-artikel merkte ik al op dat Van der Schuit tevens verbonden was aan het bureau van Cuypers. Aangezien deze zelf als gemeenteraadslid

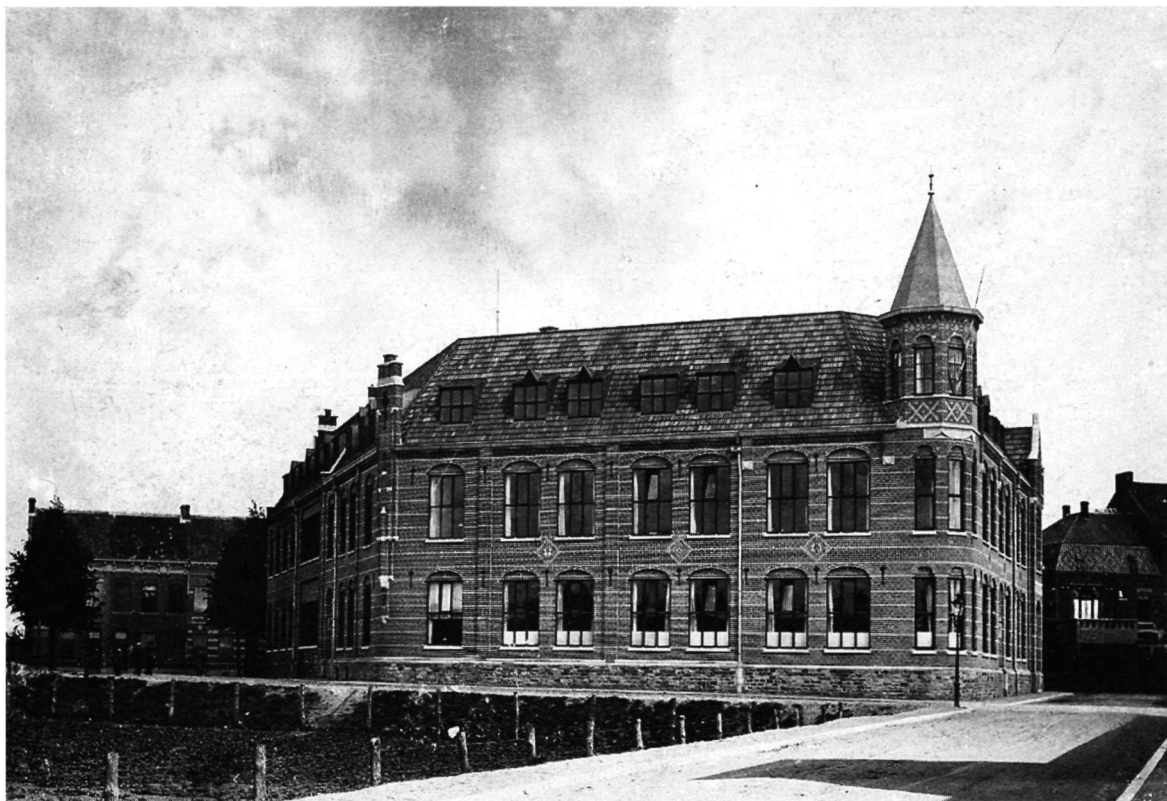
formeel de opdracht niet aan mocht nemen, kan ten aanzien van de benoeming van Van der Schuit tot architect van de school gesproken worden van een ontsnapingsclausule. Dit wordt bevestigd door de hommage die hem ten deel viel in *Het Werk van Dr. P. J. H. Cuypers, 1827-1917*, een gedenkboek dat Cuypers bij zijn negentigste verjaardag door vrienden en collega's aangeboden kreeg. Hierin wordt gesteld dat *“N. van der Schuyt gedurende vele jaren met groote vaardigheid, 's meesters schetsen op groote schaal op 't papier weet te brengen in hoofdlijn, juist als geometrisch geraamte waarop de meester eigenhandig de onderdeelen afteekent”*. De verhouding tussen Cuypers en Van der Schuit weerspiegelt het creatieve procédé, dat verloopt van conceptie via de schets, naar vertaling in de objectieve bouwtechnische tekening tot definitieve vormgeving via de finishing touch.<sup>14</sup> Gezien de onloochenbare inbreng van Cuypers bij de bouw van de Teekenschool, is het niet aannemelijk dat hier een afwijkende koers is gevolgd. Eerder zou de benoeming van Van der Schuit tot architect beschouwd kunnen worden als blijk van waardering van Cuypers jegens een even loyale als onmisbare intermediair bij de totstandkoming van zijn scheppingen.

Met een minder groot aantal betrokken personen is dezelfde formule toegepast bij de aanbouw van de Ambachtschool in 1908. Nu het aanvallende idee voor een Oefenschool niet was gerealiseerd, bleek de oprichting van een ambachts-

<sup>12</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 168-170, ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 2757. brieven van de gemeente aan de afdeling K&W d d 28 mei 1902, brieven van de afdeling K&W aan de gemeente d d 5 juli en 13 september 1902 en d d 10 en 16 januari 1903, Nusselder, 'Het voormalige gebouw van het Algemeen Rijksarchief', pp. 337 e v, zie voorts Hubar en Van Leeuwen, 'Van topmonument tot objet trouve', pp. 30 e v, Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (Sluitsteen), pp. 7 e v, Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), pp. 289 e v.  
<sup>13</sup> Van Holthe tot Echten, 'De rijksbouwkundige Jacobus van Lokhorst', pp. 193 e v, baseerde haar studie op ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, Bervoets, *Inventaris van*

*het archief*, deel 1, pp. 97-98, zie voorts de oeuvrecatalogus van Van Lokhorst in Rosenberg, *Geschiedenis van het rijksbouwen*, pp. 13-45.

<sup>14</sup> Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 25, Hubar, 'De Teekenschool', pp. 170-171, 180 noot 29, *Verslag der officieele opening*, pp. 3, 8, 10, Van der Schuits tekenkundige kwaliteiten blijken ook uit het feit, dat hij in 1893 op verzoek van Molkenboer benoemd werd tot lid van de examencommissie van de Rijksnormaalschool voor Teekenenonderwijzers, waarvan De Stuers voorzitter was. GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 970, brief nr 5555, Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 165-174.



24 P.J.H. Cuypers (supervisor) en L.H. Luyten, De achterzijde van de juist voltooide *Ambachtsschool* met het achtkantige hoektorentje, Roermond 1908.

Herkomst: GAR

school, zoals Cuypers had voorspeld, onvermijdelijk. Er was nu eenmaal behoefte aan een smederij en een grote ruimte waar proefobjecten gebouwd en gemetseld konden worden.<sup>15</sup> Bij de opening van de Teekenschool bestond al het voornemen een ambachtsschool aan te bouwen, getuige het *Verslag*.<sup>16</sup> De nieuwe 'vleugel' uit 1908, waarvoor men op Van Lokhorst wegens zijn over-

lijden geen beroep meer kon doen, staat officieel op naam van stadsbouwmeester L.H. Luyten; een zeer verdienstelijk ontwerper met een sobere, maar gevarieerde baksteenstijl, die zijn benoeming te danken had aan Cuypers. Gebouwen van hem zijn het vroegere politiebureau in de Hamstraat en het Rijkskantorengebouw aan de Begijnhofstraat te Roermond.<sup>17</sup> Bij de Ambachtsschool werkte hij net

<sup>15</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 173-174, p. 181 noot 40; GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191: handelingen van de Gemeenteraad, 1 februari 1908, pp. 44-79, waar onder toevoeging van afschriften van alle stukken de verwikkelingen rond de totstandkoming van de Ambachtsschool uitvoerig uit de doeken zijn gedaan.

<sup>16</sup> *Verslag der officieele opening*, pp. 11, 12.

<sup>17</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 173-175, 181 noten 41 en 42; GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191: handelingen van de Gemeenteraad 1908, pp. 57-78, i.h.b. pp. 57-61; GAR FAC V.4., inv.nr 49: stukken van Cuypers als gemeenteraadslid, brief van de gemeente d.d. 8 maart 1904.

zoals Van der Schuit onder 'censorschap' van Cuypers. Deze hield als voorzitter van de Commissie voor Gemeentewerken en als gemeenteraadslid, maar ook als voorzitter van de Vereniging voor Ambachtsonderwijs voor Roermond en Omstreken een vinger in de pap. Zo blijkt uit het verslag van deze Commissie dat zij - dat wil zeggen Cuypers - de tekeningen heeft geleverd voor de opbouw van de ronde hoek aan de zuidwestgevel (het achthoekige torentje), en de kapconstructie en schoorstenen boven de smederij. Zo kon de Commissie niet zonder ironie stellen: "*De beide inrichtingen zullen een architectonisch harmonisch geheel vormen*." <sup>18</sup>

Samenvattend kan geconstateerd worden dat aan de Godswaardersingel te Roermond een dubbelcomplex verrees dat Cuypers' inbreng en goedkeuring had. Tot het eind van zijn leven heeft hij zich hiermee als *auctor intellectualis* kunnen verenigen. <sup>19</sup> Op de hem gebruikelijk wijze - zoals blijkt uit de correspondentie tussen vader en zoon - werkte hij met verschillende medewerkers aan een project. In dit geval zijn zoon, Jos Cuypers en zijn 'leerlingen', J. van Lokhorst, N. van der Schuit en L. H. Luyten, om de vele ambachtsslieden niet te vergeten. Deze droegen ieder hun deel bij aan de totstandkoming van het monument. Cuypers' rol daarbij is te typeren als die van een kunstenaar à la Rubens. Hij gaf de finishing touch aan het ontwerp, die maakte dat het gebouw ook een 'echte' Cuypers werd. Opmerkelijk daarbij is dat hij de krachtige inbreng en de persoonlijke stijlbloempjes van Van Lokhorst niet raseerde, maar in het grote geheel respecteerde en meenam. Als dirigerend architect misgunde hij Van Lokhorst diens solopartij niet, zij het dan dat hij vermoede-

lijk diens al te sobere indeling van de gevels door Van der Schuit in Cuypersiaanse zin liet verlevendigen. <sup>20</sup> Het opmerkelijke van deze gang van zaken is, dat Cuypers op deze manier eigenlijk een *Gesamtkunstwerk* in de trant van Berlage voor blijkt te staan: de architect op gelijkwaardige voet met zijn medewerkers, de overige architecten, beeldhouwers en schilders. Dit in tegenstelling tot het beeld, dat bijvoorbeeld De Stuers en Berlage in hun publikaties schetsen. Zij hanteren ten aanzien van Cuypers het concept van de *Magister operum*, de toonaangevende figuur bij alle werken, aan wie de overige deelnemers ondergeschikt zijn gemaakt. Hoewel Cuypers zelf deze opvatting theoretisch ook voorstaat, mag de verabsolutering daarvan hiermee opnieuw gerelativeerd zijn. <sup>21</sup>

#### 4.3 "EEN ARCHITECTONISCH HARMONISCH GEHEEL"

DE ROERMONDSE SCHOLEN ALS ARCHITECTONISCH EN STEDEBOUWKUNDIG ENSEMBLE

Daardoor wordt de eenheid der gedachte, zoo noodzakelijk voor de eischen der constructie, ernstig geschaad. <sup>22</sup> (Commissie Koopmansbeurs onder leiding van Cuypers, 1906)

De architectuurstroming waartoe het Roermondse complex behoort - in het niemandsland tussen het historiserende bouwen en de Nieuwe Kunst - heeft lang op bestudering en erkenning moeten wachten. Dit lijkt inherent aan de onderwaardering van die architecten die tot de subtop van het bouwen van rond de eeuwwisseling gerekend

<sup>18</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 173-175, 181 noot 42, GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr. 191. Handelingen van de Gemeenteraad 1908, pp. 57-61.

<sup>19</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 176-177, 181 noot 45.

<sup>20</sup> GAR FAC V 4, inv. nr. 49. Stukken van Cuypers als gemeenteraadslid, brieven van de gemeente d.d. 13 januari 1904, bestek en ontwerptekeningen d.d. 23 augustus 1904 inzake de noordelijke gevel (aan de afgesloten Begijnhofstraat).

<sup>21</sup> Berlage, 'Over architectuur', deel 2, pp. 220-221, De

Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), impliceert dit op pp. 25, 30. Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, pp. v-vi, zie voorts De Blaauw, 'Een negentiende-eeuwse Magister operum', pp. 19-21, 34-36.

<sup>22</sup> Cuypers, *Rapport naar den toestand der Koopmansbeurs*, p. 3. De opmerking slaat op het achteraf door derden doordrijven van veranderingen in het bouwplan, waarvoor volgens Cuypers' commissie de verzakkingsproblemen bij Berlages Beurs waren ontstaan.



25 P.J.H. Cuypers, *De Oefenschool bij het Rijksmuseum*, Amsterdam 1892: opvallend is het siermettselwerk, de uitmontering met tegeltableaus en het achtkantige torentje.  
Foto: RDMZ Zeist.

kunnen worden, zoals Van Lokhorst. Eerder heb ik dit samen met Wies van Leeuwen uiteengezet bij de analyse van het voormalig Algemeen Rijksarchief, dat Van Lokhorst kort voor de eeuwwisseling ontwierp. We concludeerden daarbij dat volgens de gangbare kritiek deze architect zich in zijn stijl nauwelijks aan Cuypers' grip op het rijksbouwen ontworsteld heeft en zeker niet 'modern' genoeg geacht wordt om met Berlaages bouwkunst in verband gebracht te worden. Als argument daarvoor wordt vaak aangevoerd dat Van Lokhorst ook na 1900, zij het spaarzaam, neogotische en andere historiserende motieven toe-

paste. Vanuit het haast medogeloze *être-de-son-temps* - vanaf circa 1840 vanuit Frankrijk verspreid als dwingende voorwaarde voor de kunst - kon dit tot voor kort maar weinig waardering ondervinden. Een dergelijk probleem deed zich eerder voor bij de moeizame emancipatie van de negentiende-eeuwse neo- of 'namaak'-gotiek. Vanuit dat standpunt werd twintigste-eeuwse neogotiek wel beschouwd als het toppunt van creatieve armoede. Ten aanzien van het voormalig Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage en Hoofdgebouw II van het Academisch Ziekenhuis te Utrecht (inmiddels gesloopt) hebben we deze



voorstelling van zaken krachtig bijgesteld <sup>23</sup> Het werk van Van Lokhorst moet - nogmaals - geplaatst worden in de traditie van Cuypers' rationele en schilderachtige architectuur die als volgt kan worden toegelicht

Met het ideaal van het schilderachtige en rationele 'middeleeuwse' bouwen, waarvan het evocatieve karakter behandeld werd bij Thijms novelle 'De Organist van den Dom' en De Stuers' museumideologie, had Cuypers kennis gemaakt tijdens zijn lessen bij Ferdinand Berckmans en zelfs door de verplichte *Cours d'Architecture* (1771) van J-F Blondel aan de Academie te Antwerpen. Zoals eerder werd betoogd, stelde Blondel de beginselen van het positieve effectbejag in de architectuur aan de orde, dat gericht was op het realiseren en versterken van het appèl van het gebouw op de toeschouwer. Hij gaf daarbij, net zoals zijn tijdgenoot M-A Laugier in diens *Observations sur l'Architecture* (1765), alle ruimte aan bespiegelingen over de factor 'beweging' in de architectuur. Met de visie hierop van Laugier is Cuypers vermoedelijk in aanraking gekomen, doordat een hoofdstuk uit diens boek - 'De la difficulté de décorer les églises gothiques' - als afschrikwekkend voorbeeld van vandalisme was opgenomen in de *Annales Archeologiques* (1847) van Didron. Cuypers kon voor de ontwerppraktijk terecht bij zijn leermeester Berckmans, die zijn eerste oefeningen in het 'middeleeuws' bouwen begeleid zal hebben, waarbij mogelijk de invloed van de opvattingen van Pugin senior een rol heeft gespeeld <sup>24</sup> De jonge architect raakte

pas op meer orthodoxe wijze met het schilderachtige ontwerpen vertrouwd, toen de Franstalige compilatie uit 1850 verscheen van de belangrijkste geschriften van A W N Pugin, bezorgd door Thomas Harper King. Dit bleek voor hem in combinatie met de tractaten van Viollet-le-Duc een leidraad voor het leven.

Cuypers trof in deze compilatie onder meer de stelling "*L'effet pittoresque des anciens bâtiments résulte des méthodes ingénieuses à l'aide desquelles les architectes d'autrefois surmontaient les difficultés de localité et de construction*" Van de nood een deugd makende wist de architect zijn vaardigheid te bewijzen "*en tournant les difficultés qui se présentent lorsqu'il élève une façade d'après un plan convenablement arrange en autant de beautés pittoresques, ( )*" Anders dan de classicistische architectuur bediende de "*l'architecture ogivale domestique*" zich daarbij van een methode "*de faire servir l'élévation au plan*" Pugin droeg op deze manier uit dat functie, vorm en constructie uit elkaar voort dienden te vloeien, terwijl in het ontwerp zowel het programma van eisen, als de stedenbouwkundige situering en het bouwterrein uitdrukking moesten krijgen. Eerst dan konden gebouwen ontstaan "*même susceptibles de produire un excellent effet s'ils sont traités rationnellement*"<sup>25</sup> Een dergelijke rationale aanpak resulteerde in composities die de toeschouwer kon ervaren als schilderachtig opgevatte 'aangename variatie' <sup>25</sup>

Geheel in deze sfeer merkte Cuypers nog in 1904 op "*Ik heb bemerkt dat de Jury [van The International Phoebe Hearst Competition (bvhh)] zeer te-*

<sup>23</sup> Vergelijk de typering inzake Van Lokhorst in De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), pp 39-40, zie voor de introductie van het begrip 'Nieuwe Kunst' Gans, *Nieuwe Kunst*, pp 9-14, zie voor het 'être de son temps' als romantisch en 'realistisch-impressionistisch' criterium Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), p 298, en vooral Nochlin, *Realism*, pp 103-111, Rosenberg, *Geschiedenis van het rijksbouwen*, pp 11-12, 46-49, over Hoofdgebouw II zie Kouwer en Lameris, *Iets uit de geschiedenis der klinieken*, zie voor de problematiek rond dit gebouw Hubar, 'Van Lokhorst in de opruiming'

<sup>24</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, met name de pa-

ragrafen 'De la sublimité de l'Architecture', pp 377-380 en 'De la variété en Architecture', pp 399-401, Didron, 'Ameublement et décoration des églises', pp 1-11, citeert en commentarieert M-A Laugier, *Observations sur l'architecture*, 's-Gravenhage 1765, pp 173-175

<sup>25</sup> King en Pugin, *Les vrais principes de l'architecture*, pp 94-98, zie voor schilderachtige aspecten in de architectuur van de achttiende en negentiende eeuw de bijdragen van Hubar, Van Eck, Meulenkamp, Wilfred van Leeuwen en Wies van Leeuwen in Van Eck, *Het schilderachtige*



26 De Teeken- en Ambachtsschool te Roermond: overwelfde gang op de begane grond met siertegelwerk en schijnmetselwerk tegen de muren. Herkomst: GAR

recht aan het ontwerp dat geen schijnarchitectuur heeft toegepast den 1sten Prijs heeft toegekend. Ook heeft dit projekt de oneffenheden van het terrein geheel behouden. Daardoor blijft aan het geheel eene schilderachtige samenhang verzekerd".<sup>26</sup> Haast onvermijdelijk leidden deze uitgangspunten tot een onregelmatig aanzien van het pand, dat van buiten geen vals beeld gaf van zijn interne samenstelling.

<sup>26</sup> Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), pp. 302, 311 noot 31; Bright, *Cities built to music*, p. 175; zie ook Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. v; GAR FAC V.4., nr 1023: brief aan Jos. Cuypers d.d. 7 mei 1904 (onderstreping door Cuypers).

Juist dit 'eerlijke' karakter zou door Jos. Cuypers in 1908 benadrukt worden toen hij over het middeleeuwse bouwen schreef: *"De uitwendige vormontwikkeling van het gebouw is steeds een gevolg van de inwendige inrichting en het bouwsysteem. Bouwen dus van binnen naar buiten, brengt de bouwmeester de gewelven, de verdiepingen en de hoofdscheidingsmuren daar ook tot uitdrukking, en nooit worden gevels opgetrokken, die daarachter geen noodzakelijke ruimten insluiten"*. In dezelfde publikatie extrapoleerde Berlage deze stelling naar de eigentijdse bouwkunst met de woorden: *"De uitwendige vorm is steeds een gevolg van de inwendige inrichting"*. Hierin proeven we iets van de verwantschap met de moderne architecten in Amerika - Berlage hield er in 1910 drie lezingen - waar de uitvinder van het motto *"form follows function"*, L. Sullivan, stelde dat *"Outward appearances resemble inner purposes"* (1901-02).<sup>27</sup> Behoefde later in de twintigste eeuw het functionele niet langer door een toegevoegde esthetische waarde 'mooi' te zijn, de 'aangename variatie' en asymmetrie als gevolg van het strikte, pragmatische ontwerpen zouden tot ver in de twintigste eeuw aanbevolen blijven als 'schilderachtige schoonheid', oftewel *"de beautés pittoresques"*.

Bij de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool keert de hierboven geschetste combinatie van schilderachtige en rationele aspecten onverkort terug. Onderzoek naar het bouwterrein wees uit dat de omtrekken daarvan bepaald zijn door de stedenbouwkundige ontwikkeling van de singels en de sanering van verpauperde wijken daarbinnen, in de periode 1877-1908. De rooilijnen van het perceel zijn enerzijds bepaald door de nieuwe boulevard, de Godsweardersingel uit 1894, en anderzijds door de rond circa 1900 doorgetrokken Godswearderstraat en de Begijnhofstraat, die in

<sup>27</sup> Jos. Cuypers, 'Middeleeuwse bouwkunst', pp. 205-206; geparafraseerd door Berlage, 'Slotvoordracht en samenvatting', p. 369; Berlage, *Een drietal lezingen in Amerika*; Van Eck, *Organicism*, pp. 268-278, i.h.b. p. 276.

1908 werd voltooid.<sup>28</sup> Aldus ontstond een vijfhoekige kavel, waarvan de omtrekken tot een maximum werden benut. Het complex is in zijn uiteindelijke opzet - vijf bouwelementen rondom een binnenhof - als het ware van binnen naar buiten gedruwd. Het verloop van de gevels komt dan ook nauwkeurig overeen met dat van het terrein. Dit is niet alleen typerend voor het schilderachtige bouwen, maar vormt ook het visitekaartje van de Nederlandse architecten uit die tijd, die tot ver in het buitenland beroemd waren om hun uitbuiten van de bouwkaavel.<sup>29</sup> De markante dispositie van het Roermondse project spiegelt af hoezeer de stedenbouwkundige ontwikkeling van het bouwterrein en de architectonische vorming van het complex in een symbiose - want haast gelijktijdig - tot stand gekomen zijn. Juist dit overdrachtelijke meegroeien met en vanuit de kavel werd in het schilderachtige bouwen als een meerwaarde opgevat.

Uit het *Verslag der Officieele Opening van de Gemeente-Teekenschool* in 1905 blijkt dat het gebouw de resultante vormt van een rationele vertaling van het programma van eisen. Dit is evident wanneer men de Teekenschool rondgaat. Vanuit de vestibule, die op compacte wijze geïntegreerd is met het trappenhuis, heeft men onmiddellijk toegang tot twee zich van daaruit vertakende gangen en de trappehal. Ruim en breed opgezet garandeert deze laatste de doorstroming naar de beide volgende verdiepingen. Aan de gangen liggen de lokalen, die enerzijds hun licht krijgen via de vele vensters van de corridors en anderzijds via de typische grote schoolramen vanuit de binnenhof. Niet alleen vormt het trappenhuis als spil van het complex een juweeltje van pragmatische planning - en als zodanig een bewijs van Van Lokhorsts vakmanschap - ook is ze

voortreffelijk van vormgeving. Het ruimtelijke spel van de kolommen, de bogen, de smeedijzeren balustrades en absidioolachtige nissen, met als sluitstuk de opklimmende ton- en de kruisgewelven, draagt in grote mate bij aan de beoogde schilderachtige 'aangename variatie'. Juist intern gaat deze gepaard met het effect van de factor 'beweging', die Bock analyseerde bij het Rijksmuseum en zeer waarschijnlijk nog terug gaat op de handboeken uit Cuypers' academiejaren, zoals dat van Blondel. Bij de trappehal te Roermond ontstaan als gevolg van rationele oplossingen steeds nieuwe 'verschieten' en 'doorkijkjes': zo komt volop tot uitdrukking hoe sterk in het ontwerp rekening is gehouden met het wisselende zicht van de bezoeker die zich door het gebouw beweegt. Bijzonder ingenieus is het eerste platform, waar ondanks de vierkante grondvorm en het dito kruisgewelf de kolommen, pilasters en bogen een zeshoek suggereren. Zijn de kolommen van de hal identiek met die in de vestibule van het Algemeen Rijksarchief, het spelen met verschillende soorten gewelven herinnert zowel aan Cuypers' Vondelkerk te Amsterdam als aan Berlages villa voor Carel Henny te Den Haag. Van Lokhorst blijkt wel vaker Berlagiaanse oplossingen verwerkt te hebben, hetgeen hem typeert als een bouwmeester met interesse in eigentijdse ontwikkelingen.<sup>30</sup>

De volgende en hoogste verdieping van het dubbelcomplex bestaat net zoals de zolders van het Rijksmuseum, uit een reeks grote met hout beschoten ruimten. Terwijl op deze plaats in het museum de Rijksschool voor Kunstnijverheid en de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers waren gevestigd, was hier een museum voor kunstnijverheid gesitueerd. Zelfs werden hier in

<sup>28</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 168-169.

<sup>29</sup> Zie voor dit optimale gebruik Krabbe, "'De kunst boven alles'", p. 9; Van Leeuwen, 'Amstelstraat nummer 17', pp. 20-21.

<sup>30</sup> *Verslag der officieele opening*, pp. 3-5; Hubar, 'De Teekenschool', pp. 172-173; Hubar en Van Leeuwen, 'In om-

ni re vincit' (NAB), afb. 7: kolommen ARA-complex; Hubar, 'De Teekenschool', p. 167; afb. trappartij met kolommen; zie voor de Vondelkerk Hoogewoud, *P.J.H. Cuypers en Amsterdam*, pp. 52-58; Singelenberg, *H.P. Berlage*, p. 140, afb. 108-109.



27 *De Teeken- en Ambachtsschool te Roermond: de zeshoekige 'centraal-bouw' met de absidiool van de eerste opgang: hier stond vroeger de buste van Cuypers van de hand van zijn kleinzoon Michael (1917). Herkomst: GAR*

latere tijd de helaas verdwenen maquettes van Cuypers' gebouwen geëxposeerd. Het totstandbrengen van een kruisbestuiving tussen de beide soorten instellingen - museum en school - stond in de kunstopvattingen van Cuypers en De Stuers hoog genoteerd. Ook op andere punten werd een dergelijke wisselwerking nagestreefd. Opvallend genoeg is het gedeelte van het entreeblok, boven de trappehal, overdekt met een houten plafond,

waarin verschillende decoratieve beschotoplossingen zijn verwerkt. Bezien in samenhang met de variaties aan glas-in-lood, metsel-, siersmeed-, timmer- en schilderwerk en de toepassing van oude en nieuwe technieken, waaronder de stalen balken in de lokalen, lijkt het schoolcomplex, net zoals het Rijksmuseum, opgezet te zijn als artistiek-ambachtelijke staalkaart: *"een bron van vruchtbare studie voor ieder die zich op de beoefening*

der architectuur en der decoratieve kunsten toelegt", zoals De Stuers in 1898 schreef <sup>31</sup>

Merkten we bij de behandeling van de plattegrond al op dat het Roermondse complex als het ware van binnen naar buiten is geduwd, dit gaat ook op voor de relatie tussen de interne structuur en de gevels. Geheel vanuit de opvattingen van de rationele of "logische" architectuur - een synoniem van De Stuers - zijn de verdiepingen en afzonderlijke bouwblokken duidelijk afleesbaar aan de buitenzijde. Zo onderscheidt zich het trappehuis met de vestibule van de flankerende gangfaçaden als een afzonderlijk blok door de wat afwijkende hoogte, de rijkere decoratie en de bekroning met balustrades. De langgerekte gangmuren op hun beurt worden gemarkeerd door de alternerend gelede vensterpartijen, een motief dat aan de Godsweerdersingel eindigt bij een smal portaal. Door een andere gevelcompositie manifesteert zich dit op zijn beurt als een apart element. Dit gaat niet minder op voor de belendende bouwmassa, die gesierd is met een topgevel en schoorsteen, waarin de hand van Van Lokhorst zich duidelijk verraaft. Slechts in zeer geringe mate buiten het vlak tredend, verjongt dit element zich op speelse wijze naar beneden om in een kraagsteentje te eindigen. Dit treffen we ook aan bij het Algemeen Rijksarchief en Van Lokhorsts laatste werk, Hoofdgebouw II van het Academisch Ziekenhuis te Utrecht <sup>32</sup>. Net zoals te Roermond lopen ook hier de speklagen van het wandvlak over de vlakke schoorsteen en de pilasters door, waardoor de tweedimensionaliteit van de gevel een bijzondere nadruk krijgt. Consequent zijn ook de overige gevels volgens dit gevarieerde, onregelmatige, maar vooral rationele systeem uitgemonsterd ter markering van de groepering van de ruimtes daarachter.

Andersom is er sprake van een verbindingslijn

van buiten naar binnen, via de monumentale entree naar de vestibule en zo verder naar de trappehal, de gangen en de werkruimten. Deze geijkte opzet vinden we niet alleen terug bij de Teekenschool, maar ook bij het Algemeen Rijksarchief, bij Cuypers' Rijksmuseum en de directeurswoning aldaar of bijvoorbeeld bij Berlages ANDB-gebouw uit 1900. Herkenbaar als deze route voor de bezoeker was, wordt aldus een wisselwerking tussen exterieur en interieur gerealiseerd, die zich eveneens aan de gevelstructuur laat aflezen. De gangen via de rijke vensterpartijen, die de bezoeker aan buitenzijde een blik gunnen op de overwelfde corridors, het trappenhuis dankzij de monumentale toegang op de hoek. Geheel conform de toenmalige bouwiconografie stelt het *Verslag* van de opening van de Teekenschool: "*De vestibule uit zich door een topgevel op den afgeschuinden hoek en twee kleinere topgevels daarvan rechts en links*" <sup>33</sup>. De situering van dit bouwblok kan bepaald niet als een ongelukkige vondst getypeerd worden. Stedebouwkundig gezien ontspringen de singels aan de oostkant van Roermond immers bij het station. Daar vandaan komende, wordt men aan de Godsweerdersingel onmiddellijk geconfronteerd met het afgeschuinde entreeblok, een motief waarvan ook Berlage vanwege de grote visuele actieradius graag gebruik maakte. Het gevarieerde, onregelmatige, kortom schilderachtige effect, dat hierdoor ontstond, kon niet alleen opgevat worden als een logisch, 'organisch' gevolg van de architectonische vertaling van het programma van eisen, maar ook van de stedebouwkundige dispositie <sup>34</sup>. Dit gaat onverkort op voor de schitterende hoekoplossingen van de Ambachtsschool. Sierlijk rond verlopend worden deze bekroond door respectievelijk het markante, zij het wat archaische torentje - met Rijksmuseummachtig siermetselwerk - en een bij-

<sup>31</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 165-166, 173, *Verslag der officieele opening*, p. 4, GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191. Handelingen van de Gemeenteraad, 1 februari 1908, p. 67, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 2 (citaat), 10, 15 (scholen).

<sup>32</sup> Hubar-Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), afb. 12.

<sup>33</sup> *Verslag der officieele opening*, p. 4, Hoogewoud, P. J. H. Cuypers en Amsterdam, pp. 84-86, Singelenberg, H. P. Berlage, afb. 113-117, Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 355-365.

<sup>34</sup> Singelenberg, H. P. Berlage, afb. 48-52, 72-73.



28 De Teeken- en Ambachtsschool te Roermond: de entreepartij op de eerste verdieping.  
Herkomst: GAR

zonder kunstig gemetselde schoorsteen. Opmerkelijk genoeg stelde de Commissie voor Gemeentewerken bij haar wijzigingen van Luytens plan voor om: *"de drie schoorstenen, die geheel aan den publieken weg - de Godsweerdersingel - onttrokken zijn, zoo eenvoudig mogelijk te maken en slechts de boven-einden gelijk te maken aan de schoorsteenbekroning van het bestaande gebouw"*. Deze eenvoud resulteerde onder meer in een juweeltje van bak-

steenkunst dat ontworpen was door Cuypers.<sup>35</sup>

Dat Van Lokhorst zich ten opzichte van Cuypers niet als een epigoon gedroeg, mag blijken uit zijn persoonlijke stijlontplooiing. Deze valt onder meer te volgen aan de hand van de Teekenschool. Met name in het werk van na 1900 valt op dat hij stukje bij beetje historiserende elementen achter zich laat: een ontwikkeling die Cuypers met gemengde gevoelens gevolgd zal hebben. Van Lokhorst is daarbij nooit zover gegaan als zijn 'avant-gardistische' vakbroeders, die waar mogelijk opvallende associaties met de vroegere bouwkunst vermeden. Zijn terughoudendheid op dit punt kan niet afgedaan worden als brevet van onvermogen. Doordrongen van het belang van continuïteit in de architectonische vooruitgang - en dit weer gezien vanuit een historisch-organisch perspectief - heeft hij binnen het stugge idioom van de rijksbouwkunst ernaar gestreefd om een vloeiende overgang van 'traditie' naar 'vernieuwing' te realiseren. In het betrekkelijke krachtenspel tussen schoonheid en doelmatigheid lijkt hij de esthetische aspecten van het bouwen sterk versoberd te hebben terwille van een maximum aan efficiëntie. Van Lokhorst kon zich gesteund voelen door Berlage's artikel uit 1894, 'Bouwkunst en Impressionisme'. Hierin wordt onder het motto *"time is money"* een pleidooi gehouden voor economie in de bouwkunst: voor nuchtere architectuur zonder overvloedige, want kostbare ornamentiek.<sup>36</sup> Overeenkomstig dit beeld zullen we in de navolgende uiteenzetting zien dat Van Lokhorst - net zoals zijn collega Berlage - decoratieve elementen steeds meer gematigd, maar met behoud van hun betekenisgevende waarde toe-

<sup>35</sup> GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191: handelingen van de Gemeenteraad, 1908, p. 60.

<sup>36</sup> De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), pp. 3-4, 23-25, 26-27; Berlage, 'Over architectuur', deel 2, pp. 214-222; Singe-

lenberg, H.P. Berlage, pp. 51-53, 69, 169-178; Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 343-347; Berlage's 'Bouwkunst en impressionisme' is door Bock in facsimile opgenomen (ibidem, pp. 383-390, i.h.b. p. 388: 'time is money').

## 4.4 ARCHITECTUUR ALS BETEKENISDRAGER

ICONOGRAFISCHE EN ICONOLOGISCHE ASPECTEN VAN HET  
ROERMONDSE COMPLEX

Werd in de vorige paragraaf de Teeken- en Ambachtsschool met name vanuit architectonisch perspectief voor het voetlicht gebracht, hier staat de bijzondere betekenis van dit ensemble als *“kunsttempel”* centraal. Dit epitheton bepaalt typologisch en inhoudelijk zijn relatie tot het Rijksmuseum, zoals uit het volgende deel uitvoeriger zal blijken.<sup>37</sup> Het symbolische gehalte van het Roermondse dubbelcomplex vormt het resultaat van een decoratieprogramma, dat zowel de architectonische elementen binnen en buiten omvat, als de deels versierende, deels instructieve uitmontering van het exterieur. Om dit programma inzichtelijk te maken, wordt hier begonnen met de behandeling van de architectuuriconologie, waarin de genoemde metafoor van ‘tempel’ een toonaangevende rol heeft. In de paragraaf daarna komt de analyse van Bezieling aan de orde, welke personificatie sterk in de mariologie blijkt te zijn ingebed. Nauw in samenhang daarmee volgt een beschouwing over het reliëf met het opschrift *“Eer het God'lyk licht in d'Openbaringen van de Kunst”* in het Haagse Gemeentemuseum van H. P. Berlage en H. E. van Gelder, die zich mogelijk door het Roermondse tableau hebben laten inspireren. Tenslotte wordt dit gedeelte afgesloten met een betoog over de ‘middeleeuws’ doordachte betekenislading van Arbeid, waarin men tevens met enkele leidmotieven kennismaakt uit het hoofdstuk dat gewijd is aan zijn tegenhanger in de topgevel van het Rijksmuseum, het beeld van de tekenaar en schilder Arbeid.

<sup>37</sup> Ontleend aan de typering van W. B. G. Molkenboer in het *Verslag der officieele opening*, p. 14, zie vooral hoofdstuk 5 ‘Naar een nieuw Rijksmuseum’, in h.b. de paragraaf

## 4.4.1 DE TITEL VAN TEMPEL IN ZIJN HISTORISCHE CONTEXT

Voilà ce que c'est que l'architecture! elle est l'image et l'abrege de l'univers. Comme le globe est un monument que Dieu s'est élevé à lui-même, et dans laquelle il a réunie toutes les preuves de sa puissance, de même l'architecture est l'oeuvre par excellence que l'homme façonne, selon les temps, de ses propres mains, pour abriter et manifester tout ensemble son génie.<sup>38</sup> (motto door Thijm ontleend aan Hyppolite Fortoul voor zijn eerste opstel ‘Over de Kompositie in de Bouwkunst’)

In de architectuurtheorie van de tweede helft van de achttiende eeuw vond een opvallende herwaardering en herformulering plaats van de betekenisdragende functie van gebouwen, die onder meer verwoord werd in de *Cours d'Architecture* (1771) van J.-F. Blondel in zijn beschouwingen over ‘stijl’ en ‘karakter’. De opvattingen van deze papieren mentor van Cuypers hebben waarschijnlijk ook zijn leerling Van Lokhorst beïnvloed, terwijl zijn collega Berlage op dit punt vooral zijn leermeester Gottfried Semper volgde. Blondels visie op ‘stijl’ en ‘karakter’ kan men rangschikken onder de noemer van architectuuriconologie, waarvoor Gunter Bandmann het concept introduceerde van *Architektur als Bedeutungsträger*. Een alternatief bood Michael Bright met het begrip ‘objectief expressionisme’. Kort gesteld staat de vraag centraal hoe een gebouw zich presenteerde aan het publiek, opdat dit ontvankelijk werd voor de boodschap die zijn bouwheren uitgedragen wilden zien. Cuypers en zijn tijdgenoten meenden dit onder meer te kunnen bereiken door via de uitmontering aan te kondigen wat zich achter de gevels bevond. Bij de Roermondse Teekenschool gebeurde dat door het entreeblok met het opschrift *“Nuttige en Beeldende Kunsten”* en de tegeltableaus met de symbolen van die kunsten. Daarnaast blijken de meer abstracte architectonische motieven een sleutel te bieden tot symboli-

fen 5.1.2 ‘De inzendingen van Cuypers’ en 5.2 ‘Beschrijvende analyse’.

<sup>38</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 213.





29 De Teeken- en Ambachtsschool te Roermond: de trappehal gezien vanaf de tweede verdieping.  
Herkomst: GAR

sche duidingen van het complex. In dit opzicht is voor Cuypers naast Blondel vooral Pugin van belang geweest, die met vele Franse en Duitse collega's de hiervoor uiteengezette schilderachtige en rationele beginselen van het ontwerpen richting gaf. In Pugins geschriften werd het op en top constructivistische karakter van architectuur, en vooral van de gotiek, in het geheel niet tegenstrij-

<sup>39</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, m.n. hoofdstuk 4, 'Analyse de l'Art, ou moyen de parvenir à distinguer la bonne Architecture, d'avec l'Architecture médiocre', pp. 373 e.v.; Collins, *Changing Ideals*, pp. 61-66; Bright, *Cities Built to Music*, pp. 91-92 (objectief expressionisme),



30 De Teeken- en Ambachtsschool te Roermond: de klimmende tongewelven van de trappehal gezien vanaf de eerste verdieping naar de tweede verdieping.  
Herkomst: GAR

dig geacht aan haar symbolische geladenheid.<sup>39</sup>

Een van de meest geliefde metaforen bij monumentale bouwwerken betrof het begrip 'tempel'. Het Concertgebouw werd opgevat als tempel der muziek, het Algemeen Rijksarchief als tempel van de historische wetenschap, het Rijksmuseum als tempel van de kunst en waarschijnlijk zelfs Berlagés Beursgebouw als tempel van de handel. Kon

pp. 233-234 (symboliek); Bandmann, *Mittelalterliche Architektur*, m.n. pp. 7-23, 45-70; Singelenberg, *H.P. Berlage*, o.m. pp. 18, 87-88, 113-114, 118, 199, 233; King en Pugin, *Les vrais principes de l'architecture*, p. 92.



men zich daarbij beroepen op de aloude verering van de muzen en de goden, ook de sacralisering van kunst in de vorige eeuw is er debat aan geweest. Zelfs een ultramontaan als Thijm zou reflecterend op de beeldspraak van Fortoul de creatieve daad van de mens behandelen in gewijde termen, zowel als parallel van het Eucharistisch sacrament als organicistische naschepping van Gods verheven "*natuurwaereld*". Terwijl zo in de verte nog een echo te bespeuren valt van de renaissance-architectuurtheorie van Leon Battista Alberti (1404-1472), typeerde Thijm de aarde vice versa als "*den grooten tempel Gods*"<sup>40</sup>

Bij de opening van de Teekenschool in 1905 roemt Molkenboer "*het grootsche plan om op een vrij terrein een geheel nieuwen kunsttempel op te richten*". Deze typering wordt in 1908 bij de behandeling van de plannen voor de Ambachtsschool herhaald door het raadslid Ronden: "*Maar de ambachtsschool kan practisch en toch wat eenvoudig gebouwd worden, de Teekenschool is wel wat rijk, 't is een tempel op dit gebied zooals er weinigen te vinden zijn*"<sup>41</sup>. Met deze eretitel geven Molkenboer en Ronden aan in welke richting de architectonische motieven en decoraties van het gebouw iconologisch uitgelegd moeten worden. Dit is des te interessanter, omdat zoals eerder bij het Algemeen Rijksarchief bleek, Van Lokhorst bij zijn latere projecten zeer spaarzaam met historiserende oftewel neogotische elementen omging. In tegenstelling tot zijn leermeester Cuypers beperkte hij deze tot een minimum dat nog net kon volstaan om de boodschap uit te dragen. Daarbij worden in een sterk gestileerde vorm wel diens vaste motieven toegepast. Het belangrijkste daarvan was

het frontispies, de driehoekige topgevel, die naar de mening van Thijm - maar ook van Berlage bij wie *De Heilige Linie* in de boekenkast stond - duidt op het bouwtype 'tempel'.

Bij de heidenen was het bouwfrontispies eene uitsluitende eigenschap van den 'tempel', het paleis van Caesar werd er niet mede vercierd, dan als eene voorbeduiding zijner aanstaande vergoding. Het frontispies, fronton of frontaal, namelijk, is het teken der 'bekapping', de 'kap' behoort der 'kapel', en ook de heidensche tempels waren plaatsen van vereering als de kapellen.<sup>42</sup>

Zo kreeg de 'wijding' van profane gebouwen haar historisch vernis. Het frontispies is niet alleen bij alle genoemde voorbeelden te zien, inclusief de Beurs, maar ook bij de Teekenschool. De monumentale entree die wat betreft haar compositieschema teruggaat op de hoofdgevels van die andere fraaie 'tempels' van Cuypers, de Vondelkerk en de Posthoornkerk te Amsterdam, wordt zelfs tweemaal gesierd met het frontispies. Eenmaal in de top en voorts als bekroning van de entree zelf, waar het de omlijsting vormt van de personificatie van het kunstonderwijs: een docerende vrouw tussen twee leerlingen. Alleen bij dit portaal zijn betekenisdragende, neogotische motieven toegepast. Een ander 'gewijd' element vormt het aan de kathedrale gotiek ontleende trinitasmotief, dat ook bij de 'tempel'gevels van de Beurs voorkomt. In Roermond herkennen we dit aan de gekoppelde driebogige vensters, waarvan een deel met verhoogd middenraam dat typerend genoeg voor de ambiance ontleend is aan

<sup>40</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 213-218, Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 36-37, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 245, 256-257, 290-299, zie voor Thijms organicisme ook 'De verheerlijkte Moedermaagd', p. 2, of Thijm Alberti's *De re aedificatoria* kende, viel op grond van zijn boekenbezit niet te achterhalen, zie over Alberti Van Eck, *Organicism*, pp. 45-56, en voor de achtergronden van H. Fortoul ibidem pp. 220-227, zie voor de 'tempels' Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), pp. 304-307, Hubar, "'Dispe-

reert niet"', pp. 39-41, Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 347-355, 372-377.

<sup>41</sup> *Verslag der officieele opening*, p. 14, GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr. 191, handelingen van de Gemeenteraad, 1908, p. 74.

<sup>42</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 135-136, Singelenberg, *H. P. Berlage*, pp. 18, 223. Berlage ontleende dit concept weer aan zijn leermeester G. Semper, vriendelijke mededeling van prof. dr. P. Singelenberg die Berlages exemplaar van *De Heilige Linie* in bezit heeft.

31 H.P. Berlage, *De Koopmansbeurs*, Amsterdam  
1903-1906: hoofdingang  
met tympaan.  
Foto: RDMZ Zeist



de lichtbeuken van de Munsterkerk. Intern wordt net zoals bij het Algemeen Rijksarchief het sacrale karakter uitgedrukt via de overwelfde, kloosterachtige vestibule en gangen. Evenals daar is ook te Roermond de trappetal een opmerkelijke ruimte. We zagen al dat bij het eerste platform op

hoogst subtiel wijze het vierkant van de vloer en het kruisgewelf door de bijzondere situering van de kolommen, pilasters en bogen in een zeshoek over lijkt te gaan. Hierdoor ontstaat het effect van een centraalbouw in het klein. Dit werd gecompleteerd door de absidioolvormige nissen bij bei-

de opgangen, die bestemd waren voor kunstwerken. Deze vormen als het ware de cultusbeelden in deze 'tempel', vergelijkbaar met de topstukken in het Rijksmuseum. De sacralisering van kunst sedert de vorige eeuw heeft zich ook in dit opzicht doen gelden. Opvallend daarbij is dat precies zoals bij het Rijksmuseum en het Algemeen Rijksarchief de 'cultusplaatsen' zich bevinden op de hoger gelegen verdiepingen. Hierarchisch als men in dit opzicht dacht, was het onmogelijk deze 'laag-bij-de-gronds' te situeren. Men gaat immers op naar hogere sferen. Wanneer dan bedacht wordt dat in de absidiool van de eerste opgang vanaf Cuypers' negentigste verjaardag (1917) zijn buste troonde, dan geeft dat heel wat te denken over de waardering die hem ten deel viel. Het grotendeels door hemzelf gecultiveerde beeld van zijn kunstenaarschap - 'Gods eigen bouwheer' of 'kunstenaar Gods' - laten we dan nog buiten beschouwing.<sup>43</sup>

Dat vergeleken met de rijk gedecoreerde Teekenschool de Ambachtsschool materieel en inhoudelijk veel eenvoudiger is opgezet, behoeft niet uitsluitend als een praktische kwestie in de zin van het aan het hierboven geciteerde raadslid Ronden uitgelegd te worden. Wel geeft hij de kern ervan al aan. Hier lijkt vooral de sterk hiërarchische inslag van Cuypers en De Stuers cum suis tot uiting te komen, die ook bij andere projecten van belang is geweest bij de indeling van het gebouw. Ik moet in dit verband er nogmaals met nadruk op wijzen dat voor hen een directe 'organische' relatie bestond tussen de organisatie van een gebouw en de organisatie van de instelling, die er gehuisvest diende te worden. Trait d'union tussen deze twee vormen van organisatie was het programma van eisen, dat rationeel ver-

taald moest worden in de op te richten architectuur. In het genoemde artikel voor *De Maasgouw* van 1983 heb ik gereconstrueerd hoe in de totale organisatie van het kunstonderwijs de ambachtsschool de laagste tree op de ladder was. Vandaaruit kon men doorstromen naar de tekenschool om al naar gelang het talent en de ambitie de opleiding te voltooien aan de reeds genoemde Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers of de Rijksschool voor Kunstnijverheid in het Rijksmuseum.<sup>44</sup> Ook dit zou de duidelijke verwijzingen naar het Rijksmuseum en zijn Oefenschool mogen verklaren.

Belangrijk is vooral dat in Roermond deze organisatorische hiërarchie verstandelijk lijkt te zijn in het complex via het meer representatieve voorgebouw en het meer utilitaire achtergedeelte. Primair manifesteert zich de uitbundig vormgegeven Teekenschool. Als hoofdvak werd hier de 'vader van alle kunsten', het tekenen onderwezen: het ontwerpen ofwel het vertalen van creatieve concepten in omlijnde vormen als uitgangspunt voor de beeldende en nuttige kunsten. Volledig overtuigd van dit procédé verklaarde De Stuers in een opschrift boven de entree tot de Oefenschool bij het Rijksmuseum: "*Teekenen is spreken en schrijven tegelijk*".<sup>45</sup> Achter de Teekenschool verheft zich de robuuste Ambachtsschool met zijn smederij en werkplaatsen, waar de (hand)vaardigheid voor het materiele vormgeven van vooral de nuttige kunsten de leerlingen werd bijgebracht. Beide 'technieken' zijn nodig voor de produktie van schone en nuttige kunstvoorwerpen, beide staan dan ook - het hiërarchische onderscheid daargelaten - voor de prioriteiten van Cuypers en De Stuers bij de herleving van de kunsten. Of om *der Dritte im Bunde* Thijm aan te

<sup>43</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 176-177, zie voor Cuypers' reputatie in deze zin met name de bijdragen in *Dr Cuypers gedenkboek (1827-1927)* van M. Stoks, 'Dr P. J. H. Cuypers', pp. 19-25, J. Stuyt, 'Dr Cuypers als Bouwkunstenaar', i h b p. 55, K. J. L. Alberdingk Thijm (Lodewijk van Deyssel), 'Dr P. J. H. Cuypers', ibidem, i h b p. 69, voorts Hubar, 'Een door de kunst in 't algemeen', pp. 215-216.

<sup>44</sup> Hubar, 'De Teekenschool', p. 175, GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191: handelingen van de Gemeenteraad, 1908, p. 74.

<sup>45</sup> Afgebeeld in Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 294, nr 64, zie ook Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 160 e.v.



32 De ingang aan het Damrak van de Koopmansbeurs: opvallend zijn de tempel- en driepasmotieven.

Foto: Historisch topografische atlas GAA

halen, het gaat er om “*de KUNST, die voorheen in het AMBACHT haren zetel had opgeslagen*”, uit zijn ‘academisch’ isolement te tillen en opnieuw naar de werkplaatsen te brengen, precies zoals Cuypers’ Antwerpse leermeester François Durler had nagestreefd.<sup>46</sup> Vanuit dit standpunt gezien maakt de Ambachtsschool volledig deel uit van de “*kunsttempel*”, hetgeen de entree aan de Godswederstraat bevestigt. Deze is geplaatst in een als mid-

denrisaliet behandelde travee, die aansluit op een overwelfde vestibule met trappetal. Sober geprofileerd wordt de toegang aangekondigd door een belettering in stiftmozaïek met “*Ambachtsschool*”. Daarboven is een venster geplaatst met trinitas-motief. De travee wordt bovendien bekroond door een topgevel, waarin nogmaals het trinitas-motief figureert. Op deze wijze manifesteert de Ambachtsschool zich enerzijds door zijn grotere eenvoud hiërarchisch als de mindere, maar anderzijds door de toepassing van dezelfde waarheidstekens als volwaardig onderdeel van de “*kunsttempel*”. Als zodanig verdient het totale complex dan ook een plaats in die reeks van gebouwen waar een aanverwant hiërarchisch dualisme in het vooral representatieve kopgebouw en de meer functionele ‘machine’ erachter tot uiting komt als gevolg van rationeel en schilderachtig bouwen: het Centraal Station, maar ook het Concertgebouw, het Algemeen Rijksarchief of het Nijmeegse Canisiuscollege.<sup>47</sup>

#### 4.5 DE TEGELTABLEAUS VAN BEZIELING EN ARBEID

Hem [God (bvhh)] zij dank voor de gaven, mij toebeëld; voor den werklust, die mij den *arbeid* steeds leerde beschouwen niet als een last maar als een genot; voor de levenskracht, die het mij mogelijk maakte ver over de grens van het gewone menschenleven mijn arbeid te rekken; voor de *bezieling*, die mij het *ideaal der schoone kunst* steeds deed zoeken en vinden in Hem-zelf, de onvergankelijke bron van al wat *waar en goed en schoon* is.<sup>48</sup> (Cuypers bij de huldiging in het Rijksmuseum bij zijn negentigste verjaardag in 1917)

Een bijzonder element in het betekenisprogramma van het Roermondse ensemble vormen de twee tegeltableaus van Arbeid en Bezieling aan de gevel

<sup>46</sup> Thijm, ‘Bibliografie’, pp. 203-208, n.a.v. de Lucasgilden en het *Organ für Christliche Kunst*; Thijm wordt geciteerd door Van der Lans, ‘Tets over kunst in de maatschappij’, pp. 123-125 (kapitalen door Thijm); zie voorts paragraaf 1.5 ‘Van ‘universele meester’ tot *Magister operum*’.

<sup>47</sup> Hubar en Van Leeuwen, ‘In omni re vincit’ (NAB), p. 303.

<sup>48</sup> Stoks, ‘Dr P.J.H. Cuypers’, p. 23;

van de Godswaardersingel Het duo is hier geper-sonifieerd door respectievelijk een man met een steenhouwershamer en een vrouw met nimbus die getroffen wordt door een lichtstraal. In sculptuur werden Arbeid en Bezieling eerder vereeuwigd bij het Rijksmuseum, en wel als hoekstenen van het monumentale frontispies, de 'tempel'-façade. Qua concept gaan ze, zoals in hoofdstuk 5 behandeld zal worden, in beginsel terug op de esthetica van Thijm. Voor Cuypers, De Stuers en Thijm drukken Arbeid en Bezieling de hoofdbeginselen, de *primi inter pares* van de kunsten en de wetenschappen uit. Enerzijds noemt De Stuers ze "de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken"<sup>49</sup>. Anderzijds kregen Arbeid en Bezieling in het kader van de wetenschappelijke geschiedbeoefening een plaats in de uitmonstering van de studiezaal van het Algemeen Rijksarchief. Terwijl Bezieling verzinnebeeld wordt door de zonnetjes der verlichting - afgeleid van de bijbelse symboliek rond Christus als *Sol Justitiae* - verwijzen schrijvende handen met pennen en speurende ogen naar de noeste Arbeid. Bezien in het kader van de archivaliek zorgen zij er samen voor dat "In Omni Re Vincit Imitationem Veritas" - 'In iedere zaak overwint de waarheid de schijn' - zoals in de kamer van de Algemeen Rijksarchivaris geschreven staat.<sup>50</sup> Als uitdrukking van die negentiende en vroeg-twintigste-eeuwse kunst, die de veelverguisde en nog altijd ondergewaardeerde tegenhanger vormt van het gelijktijdige impressionistische 'l'art pour l'art', kan het belang van de aanwezigheid van dit duo te Roermond nauwelijks overschat worden. Behalve op een analyse van de beide tegeltableaus te Roermond, zal zoals aangekondigd hierna ingegaan worden op de variatie op Bezieling in het Haagse Gemeentemuseum.

## 4.5.1 BEZIELING - MARIA - CONCEPTIE

De iconografie van de personificatie van Bezieling bij de Teekenschool wortelt onder meer in *De Heilige Linie* van Thijm, welk werk sterk beïnvloed was door de theologisch genspireerde visie van zijn beide priester-vrienden Jan Willem Brouwers en Cornelis Broere op Maria als 'onbevleete spiegel' van de kunst. In *Geen Kerkelijke Bouwkunst zonder Orientatie* (1859) schrijft Thijm met grote stelligheid dat het "verheffen tot leerstuk van Mariaas Onbevleete Ontvangenis ( ) noodzakelijk op het gebied der gewijde kunst eene belangrijke uitwerking [moet] hebben". Naar zijn mening mag voortaan bij geen enkele kerk meer het bewijs ontbreken dat de architect "een gedeelte van den levensadem, dien hij zijn kunstwerk inblaast, uit den hyperdulischen geest geput heeft, die de sfeer der H. Kerk vervult". Met deze aan Genesis ontleende be-woordingen krijgt het menselijk scheppen op-nieuw een gewijde glans. Volgens Thijm, die in dit verband Stalpaert van der Wiele citeert, moet de kunstenaar in het creatieve proces handelen met Maria's "schoonheit in syn hert, en deughden in syn sin/ Soo innichlyck ghedruckt, soo grondigh inghedreven", dat hij beheerst door dit ideaal zijn werken produceert.<sup>51</sup> In een uitvoerig betoog in *De Heilige Linie* een jaar eerder over de rijke symboliek die geïntegreerd is in het *Dogma de immaculata conceptione*, constateert Thijm dat deze weelde Maria bevordert tot "BESCHERMSTER" en tevens tot "HOOGSTE IDEEAAL DER KUNST". De miraculeuze combinatie van goddelijkheid en menselijkheid in Maria, gepaard aan haar onbezoedelde integriteit, had door de eeuwen heen alle Christelijke "genen" als verzoenend en nastrevenswaardig beeld voor ogen gestaan. Zij is volgens Thijm

<sup>49</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12, zie ook Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 151-153, 173-174.

<sup>50</sup> Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), p. 307.

<sup>51</sup> Thijm, *Geen kerkelijke bouwkunst zonder orientatie*, pp. 27-32, 'hyperdulisch' beduidt de verering van engelen en heili-

gen tegenover de verering van God, het *Dogma de immaculata conceptione* (Onbevleete Ontvangenis) is integraal afgedrukt in DK 27 (1855), pp. 69-106, van welk blad Thijms priester-vriend C. Broere redacteur was, zie voor de betekenis van dit dogma voor Broere en Thijm Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp. 169 e.v.



33 De topgevel van de Teekenschool met de tegeltafels van Bezieling (links) en Arbeid (rechts).

Foto: auteur 1983

(...) de 'Moeder der godlijke genade': zij is vervuld met de ZEVEN GAVEN DES H.GEESTES; zij is Moeder van den Godmensch: hoe zou zij dan niet de natuurlijke beschermster en het ideaal zijn der kunst – daar toch de kunst niets anders nastreeft, dan een geringen straal der godlijke schoonheid en wijsheid in hare voortbrengsels te doen uitschitteren en een enkelen drup van den balsum, waarbij de H.Geest wordt vergeleken, op te vangen in heur aarden vat en het menschedom ter genieting aan te bieden?<sup>52</sup>

Bij deze passage moet men in het oog houden dat nauw verhuuld de tweeledige vorm van goddelijke 'bezieling' omschreven is: zowel de 'instorting' van persoonlijk 'gaven' als de incidentele 'verlichting'. Ook in dit geval kan op de achtergrond de invloed van het genoemde dogma vermoed

worden, waardoor Thijm wist "dat de ziel der Zalige Maagd bij hare schepping en *instorting* in het ligchaam met de genade des H. Geestes is begiftigd".<sup>53</sup> Dit 'talent' maakte haar ontvankelijk voor de conceptie van Christus, waarvan de artistieke inspiratie – een "straal der godlijke schoonheid" – als profane parallel werd beschouwd.

Thijm kon voor zijn mariologisch getinte inspiratiebegrip onder meer steun vinden bij de Nazarenen. Zo tekende Franz Pforr in het kader van de Dürer-herdenking van 1828 een *Sacra Conversazione*, waarin Dürer en Rafael met respectievelijk Neurenberg en Rome op de achtergrond de personificatie van de kunst als Maria vereren. Deze voorstelling gaat terug op de geëxalteerde *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* van Wilhelm Wackenroder en Ludwig Tieck. Het inspiratieve proces wordt hierin toegelicht aan de hand van Rafael, die in een droom "wie ein himmlischer Lichtstrahl" het perfecte Madonnabeeld in de ziel kreeg geprent. Volgens Wackenroder zou Rafael als gevolg van deze droom opmerken: "*Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene al mente*" (Aangezien er een gebrek aan mooie vrouwen is, maak ik gebruik van een zeker idee dat mij voor de geest komt). Deze historische, maar verkeerd begrepen uitspraak van Rafael is sedertdien als bewijs opgevat voor het absoluut noodzakelijke van goddelijke inspiratie in de kunst, waarbij Maria tot intermediair werd verheven. De "*kunstliebende Klosterbruder*" ziet elders in een droom Dürer en Rafael hand in hand hun kunstwerken bewonderen. De conclusie luidt dat niet alleen onder de koepels van Rome – zie de tekening van Pforr – maar ook onder de Duitse gotische gewelven de kunst kan bloeien. Woorden die Thijm uit het hart zullen zijn gegrepen.<sup>54</sup>

Hoezeer Thijm en Cuypers met dit thema ver-

<sup>52</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 118 (kapitalen door Thijm).

<sup>53</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, p. 80 (vet door mij, bvhh).

<sup>54</sup> Bialostocki, 'Romantische Ikonographie', pp. 223, 244, afb. 34, verwijst naar Wackenroder en Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, pp. 5-10, 58-59; gezien Thijs contacten met en bewondering voor

de Nazarenen – zie Hubar, 'Naar "een kleurrijk vercierringsstelsel"', pp. 239-246 – zal hij dit werk zeker gekend hebben; in de veilingcatalogus van zijn bibliotheek is helaas de Duitse literatuur onder één lotnummer afgedaan; zie voor Rafael: Panofsky, *Idea*, pp. 32-33; Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p. 170.

trouwd waren, bleek al vroeg uit de iconografie van de piano van Nenny Alberdingk Thijm Cuypers bood zijn tweede vrouw dit instrument als huwelijksgeschenk aan in 1859 Hun vriend, de priester-redenaar, auteur en redacteur van *De Tijd* Jan-Willem Brouwers was van de symboliek van dit kunstwerk zo onder de indruk dat hij er een apart betoog aan wijdde als bijvoegsel bij zijn vertaling van de rede van kardinaal Wiseman uit 1864 Aan de voorkant van het instrument, dat als een retabel is ingedeeld, wordt een Nazarener motief behandeld, dat een uitwerking vormt van Wackenroders droom van Rafael, waarin Maria als incarnatie van de ideale kunst figureert Thijm besteedt in *De Heilige Linie* veel aandacht aan de centrale rol die Maria heeft in de allegorieën *Der Triumph der Religion in den Kunsten* van Friedrich Overbeck en *Die Kunste am Brunnen der Poesie* van Eduard Bendemann Cuypers kende dit onderwerp ook uit de Belgische schilderkunst, die sterk onder invloed van de Nazarenen en Dusseldorpers stond zo schilderde E van Hove circa 1850 *De Maagd van de Kunst*, waarbij Maria met kind zetelt tussen de personificaties van de kunsten met op de achtergrond de belangrijkste tegenwoordigers van de Italiaanse renaissance Op overeenkomstige wijze troont Maria op het retabel aan het front van de piano als beschermster en hoogste ideaal der kunst en wel in *Sacra Conversazione* of liever *Sacro Concerto* met musicerende engelen, heiligen, toonkunstenaars en zangers - leken en clerus - onder wie Thijms in 1854 overleden muzikale broer Lambert Op deze wijze werd de metafoor uit het dogma geïllustreerd van Maria als "Koninginne van hemel en aarde, en verheven boven alle koren der Engelen en rijen der Heiligen" De zuiverheid van Maria's 'idealiteit' wordt

geaccentueerd door haar opgeheven, open handen, die Thijm in navolging van Didron beschrijft als authentiek middeleeuws symbool van haar Onbevleete Ontvangenis<sup>55</sup>

De positie van Maria in het *Sacro Concerto* dankt haar bijzondere cachet vooral aan de kalligrafie van een Dietse versie van het Magnificat de lofzang die spontaan in haar opwelde toen zij zwanger bleek van de H Geest en zich verheugde over Christus' komst (*Lucas 1 46*) Deze symboliek vinden we terug in de beschrijving van Brouwers, dat Maria 'op' de piano zetelt als "de koninginne der Engelen, de Gods-zangeresse, die het *Magnificat anima mea Dominum* aan God zong en door den Engel Gabriel van Godswege begroet werd met het *Ave gratia plena* Het *Ave Maria* van Cherubini was ook het eerste gezang, dat in de nieuwe woning op het nieuwe klavier gezongen werd" Deze toelichting herinnert nogmaals aan Overbecks *Triumph*, welk werk als alternatieve titel droeg "Das Magnificat der Kunst" Overbeck zelf legt daarbij de nadruk op de voortrekkersrol van die kunstenaars, "die vorzugsweise ihre Gaben dem Dienste der Religion" stellen "zur Verherrlichung Gottes" Thijm gaat in *De Heilige Linie*, zoals hierboven werd aangehaald, één stap verder In bloemrijke bewoordingen stelt hij dat dit motto de parallel impliceert tussen de goddelijke 'inspiratie' van Maria en de hemelse bezieling van de kunstenaar, want in beide vormen manifesteert zich een "drup van den balsum, waarbij de H Geest wordt vergeleken"<sup>56</sup>

Het is duidelijk dat Cuypers met zijn Roermondse tableau teruggrijpt op deze artistiek doordesemde Mariacultus uit de jaren 1850 De vrouw met nimbus stamt uit een haast overbekende iconografische traditie, zoals ook de liele en de *rosa mystica* bij haar aangeven, die door

<sup>55</sup> De piano bevindt zich in het Stedelijk Museum 'Hendrik Luyten-Dr Cuypers' te Roermond, het werk van E van Hove in het Gruuthuuseum van Brugge, Schiphorst, "Een samengevat korps" (Sluitsteen), pp 53-58, Thijm, *De Heilige Linie*, pp 117-119, 128-131, Thijm, 'Iconografie der Onbevleete Ontvangenis', pp 262-263, met afbeelding, Van Biervliet, 'Een nieuwe visie

op de relatie Thijm en Vlaanderen', p 202, *Dogma de immaculata conceptione*, p 105

<sup>56</sup> Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst*, p 90 (vet van Brouwers), Thijm, *De Heilige Linie*, p 118, Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp 132-135, Hott, *Friedrich Overbeck*, deel 2, p 61





34 P.J.H. Cuypers (ontwerp), *Het tegeltableau Bezieling bij de Teekenschool, Roermond 1904.*  
Foto: Paul Kuyt, Roermond



Thijm direct na de hierboven aangehaalde passages genoemd worden als Mariasymbolen. Trait d'union tussen O. L. Vrouwe en de personificatie van Bezieling vormt de uiteenzetting hierboven over de droom van Rafael en de rol van Maria als beschermster en hoogste ideaal van de kunst. Deze achtte Thijm in het voetspoor van Broere bevestigd door haar oeroude titel van *"schoonste schoonheid der schoonheden"*. Zeer typerend is het motief van de lichtstraal, dat al sedert de Vlaamse Primitieven wordt toegepast ter uitdrukking van het maagdelijk moederschap van Maria. Een van de meest bekende voorbeelden uit de geliefde stafkaart van Vlaamse Primitieven is de *Annunciatie in de Kerk* van Jan van Eyck.<sup>57</sup> Omgezet in Thijmianse termen kan dit motief in het tableau van Bezieling gelezen worden als symbool van de analogie tussen de conceptie van Christus en de conceptie van het kunstwerk. De haast dwingende evenredigheid tussen de goddelijke scheppingsdaad en de menselijke creativiteit was in 1904 voor Cuypers nog altijd een vaststaand gegeven.

Nu is deze analogie, zoals ook uit de *Herzensergießungen* van Wackenroder naar voren komt, algemeen gangbaar vanaf de late achttiende tot ver in de twintigste eeuw, en bepaald niet het monopolie van de christelijke kunst. Van de romantici tot de realisten en impressionisten werd zij internationaal, rijk gevarieerd en vaak hoogst individueel uitgedragen. De ultramontanen Cuypers en Thijm konden het concept van de goddelijk benadigde kunstenaar accepteren door zijn ontstaansgeschiedenis uit authentiek middeleeuwse opvattingen, die in de katholieke geloofsleer voort waren blijven leven. Ook hierin werd uitgegaan van de parallel tussen het scheppingsvermogen van God en de mens. Dit gebeurde echter niet

direct om de kunst autonoom te verklaren, zoals Goethe voor ogen stond toen hij de *"Genius"* van Erwin von Steinbach vereerde en deze meester tot een 'godgelijke' uitriep.<sup>58</sup> In de katholieke theologie ging het erom om meer inzicht te krijgen in Gods wezen door bestudering van de mens van Gods beeld afgescheiden, toont de mens een representatieve maar onvolmaakte weerspiegeling van Zijn wezen, waarmee hij zich telkens weer wil verenigen. Deze verhouding gaf Broere reden om de scheppingskracht een superieure, zij het afhankelijke rol toe te kennen. Want, meende hij, *"Wat toch is de kunst anders, dan de poging des menschen om zich nu reeds in die vergoddelijking zijner natuur te verblijden, waarvoor hij geschapen, waarom hij verlost is, en waarop hij hoopt"*.<sup>59</sup> In deze relatie tussen schepper en mens gebruikte Broere de vroeg-christelijke titel van God als *"grootte bouwmeester"*. Beide typeringen, van de kunst en de demiurg, waren voor Cuypers van belang. Tot op zeer hoge leeftijd zou hij de artistieke begaafdheid bestempelen als liefdevol gebaar van *"den grooten Bouwmeester en Kunstenaar, wiens Wijsheid en Goedheid de talenten onder de mensen verdeelt, en wiens heerlijkheid zich afspiegelt in de werken Zijner handen, hun tot voorbeeld gegeven bij het beoefenen der beeldende kunsten"*. Op aanverwante wijze beleefde Thijm de kunst als een godsgeschenk. Voortbordurend op de topos van de *Deus artifex* was hij er van overtuigd, dat God de mens met creativiteit begiftigd had als tegemoetkoming aan diens vervallen *"natuur"* na de schier onverzoonlijke zondeval en de val der engelen, om *"te scheppen, en eene nieuwe wereld, naast de natuurwaereld, te doen verrijzen"*.<sup>60</sup> In Thijms 'Opstellen over de Kompositie in de Kunst' wordt deze evenredigheid toegepast in combinatie met de bezielende

<sup>57</sup> Meiss, 'Light as Form and Symbol', pp. 43-69, met afbeeldingen.

<sup>58</sup> Wackenroder en Tieck, *Herzensergießungen*, pp. 60-64, Halsted, *Romanticism*, pp. 19-20, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 35-37, over Rembrandt in het kader van de 'romantische' christologisering van de kunstenaar, Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', pp. 9-12.

<sup>59</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 20-22, Broere, 'Aphorismen over

het eigenaardig goede', p. 21, Hubar, *"Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd"*, pp. 160-161, zie voorts paragraaf 2.2 'Muziek als meest onstoffelijke van alle kunsten'.

<sup>60</sup> Broere, 'Maria', p. 318, Stoks, 'Dr P. J. H. Cuypers', p. 23, Van Eck, *Organicism*, pp. 45-56, Thijm, 'De verheerlijkte Moedermaagd', p. 2.



35 Franz Pforr, *Dürer en Raphael in Sacra Converzatione met Maria als de Kunst*. 1828.

Geradeerde tekening van Carl Hoff naar het verloren gegane origineel. Herkomst: Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut.

kracht van het licht, zoals eerder bleek bij de blinde organist Janes:

Hij tast niet in den duister: maar het Licht ziende, dat er in hem is opgegaan, zwelt er een traan van dankbaarheid in 't oog voor den Oppersten Geest, die het hem geschonken heeft; hij ziet, in zijn verrukking, er zijne toekomstige Schepping, met haar geslachten en soorten, in opleven; dat Licht is hem lief – want het is uit God en uit hemzelven, en hij ziet, dat het goed is.<sup>61</sup>

De associaties met zowel de Annunciatie als met het boek *Genesis* zijn hier onontkoombaar. Deze deels romantisch, deels katholiek omgebogen visie op het artistieke proces is in nauwelijks ver sluierde termen in het Roermondse tableau van *Bezieling* uitgedrukt. Voor de uitstraling van deze voorstelling dient opnieuw gewezen te worden op de vergelijking tussen de conceptie van Christus en die van een kunstwerk. Deze parallel

kon verder doorgetrokken worden aan de hand van het motief van “'t Bezielend Licht” dat de kunstenaar bevrucht zonder hem te schaden en zinspeelt op de maagdelijkheid van Maria. Zo werd de eenheid uitgedrukt tussen de kunstenaar, het kunstwerk en Maria als ‘hoogste ideaal der kunst’, die elk getuigen van de goddelijke fusie tussen Geest en Stof. Thijm wist dit thema uitentreuren in verschillende varianten op te voeren. Een ervan hangt samen met de symboliek van de glas-in-loodramen, waarover hij in *De Heilige Linie* en *Geen Kerkelijke Bouwkunst zonder Oriëntatie* het volgende middeleeuwse rijmpje citeerde:

Ghelijk dat niet en quetst dat glas  
Daer die sonne schiint dore  
Ghelovenwi datsi maghet was  
Na der dracht als voren.

Ut vitrum non laeditur

<sup>61</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 210-212, 214-218; Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 13-18; dit citaat wordt vanuit een ander standpunt behandeld in het

hoofdstuk ‘De Organist’, en Hubar, “Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd”, p. 171.

Sole penetrante  
Sic illaesa creditur  
Virgo post et ante <sup>62</sup>

Saillant genoeg zou pas in deze eeuw uit onderzoek blijken dat de *Madonna in de Kathedraal* van Jan van Eyck een authentieke illustratie is van dit zinnebeeld <sup>63</sup>

De profane herinterpretatie van Maria als Bezieling hoefde op zich niet op problemen te stuiten. Zoals gesteld, beschouwt Thijm haar als ideaal bij uitstek van de christelijke kunst. In de topstukken van die cultuur zal "*hare Beschermster herkenbaar, haar ideaal moeten afgespiegeld zijn, het hoogste voortbrengsel van eenige kunst is de tempel, het kerkgebouw*". Thijm weet deze grondregel onder meer te verklaren op basis van de traditionele identificatie van Maria met architectuur, die afgeleid was uit verschillende bijbelpassages en verwerkt in de litanie van Loreto en de *Laudes Mariae*. In het *Dogma de immaculata conceptione* worden als meest geliefde Maria-titels vermeld de "onoverwinnelijke toren", de "glanzende stad Gods", de "eerwaardige tempel Gods die schittert van goddelijke glans", het "heilig Jeruzalem", de "ark der heiligmaking", de "woonstede welke de eeuwige Wijsheid zich zelfve gebouwd heeft" en tenslotte de "woonstede van Christus" <sup>64</sup>

De symbolische schakering van Maria-Architectura als Maria-Stedemaagd kreeg door de historische gelijkstelling van stad-staat-maatschappij een extra accent, toen Broere "*de Moedermaagd*" definieerde als *typus* van de samenleving want "*alle volkeren hebben, om de maatschappij waaruit zij geboren werden te prijzen, haar voorgesteld als maagd*". <sup>65</sup> Nu was voor Thijm alle goede kunst tevens christelijke kunst en uitvloeisel van een

christelijke maatschappij, waar hij en Cuypers - de laatste mede als politicus - naar streefden. Hun utopie werd op even hiërarchische als monumentale wijze verbeeld in die modelkunsttempel - het Rijksmuseum - waar Maria in de voorgevel figureert in de gedaante van haar 'afgeleiden', de Nederlandse en de Amsterdamse Maagd. Door functie, boodschap en decoratie werden dergelijke representatieve overheidsgebouwen bevorderd tot de burgerlijke tegenhanger van de christelijke tempel. Ook deze profane 'tempels', opgericht ten dienste van de gemeenschap, stonden ideologisch in het teken van Maria, vooral wanneer zij gewijd waren aan de kunst. Maria die in het dogma betiteld werd als "*vat*" waarin de conceptie van Christus was volbracht, was in de ogen van Thijm en Cuypers de mystieke parallel van het architectonische mengvat (museum), waar het mysterie van de kunst voltrokken werd. Dit laatste gold zowel in de zin van scheppen als van beleven. Het kunstwerk was immers volgens Thijm pas een kunstwerk na de aanschouwing en vervolgens voltooiing door het publiek <sup>66</sup>

Wanneer men al deze informatie samenvat en de 'geheel nieuwe kunsttempel' opnieuw bekijkt, wordt duidelijk waarom Bezieling en Arbeid als "*voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken*" een plaats kregen in een bouwblok met een topgevel, die de afkorting bij uitstek van dit bouwtype vormt.

4.5.2 PARALLEL VERLICHTING - STEDEMAAGD - ARCHITECTUUR  
IN HET HAAGS GEMEENTEMUSEUM VAN H. P. BEERLAGE EN  
H. E. VAN GELDER

Door haar katholieke karakter lijkt de symboliek

<sup>62</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 128-129, Thijm, *Geen kerke lijke bouwkunst zonder orientatie*, p. 30.

<sup>63</sup> Meiss, 'Light as Form and Symbol', p. 63, haalt hetzelfde citaat aan als Thijm, *De Heilige Linie*, p. 128, en Thijm, *Geen kerkelijke bouwkunst zonder orientatie*, p. 30.

<sup>64</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 117-120, *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 88-89, 93, Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, pp. 136-136.

<sup>65</sup> Broere, 'Maria', pp. 290-292, Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 172-175.

<sup>66</sup> Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp. 279-287, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 32-33, Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 172-175, *Dogma de immaculata conceptione*, p. 94, Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 117-120, Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 126-130.



36 F. Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, Rome 1840. Olieverf op doek.  
 Herkomst: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.; foto KHI Nijmegen

van de kunsttempel, en meer in het bijzonder van "Bezieling" te Roermond, nauwelijks extrapoleerbaar buiten die context. Toch blijkt het betekeniscomplex, dat we in Roermond konden reconstrueren, door te schemeren in de profane architectuur van de decennia na de eeuwwisseling, zoals het Haagse Gemeentemuseum (1919-1935). Dit werd door Berlage in hechte samenwerking met de toenmalige directeur dr. H. E. van Gelder ontworpen. In de voorhal van het gebouw wordt men geconfronteerd met het grote reliëf naar ontwerp van Willem van Konijnenburg en uitgevoerd door Dirk Bus (1935-1938). Hierin zien we centraal een staande vrouw met een nimbus, waarin een stadspoort is afgebeeld. Door Van Gelder specifiek aangeduid als "*de stedemaagd*", vertegenwoordigt ze vermoedelijk tevens Architectura die door Berlage beschouwd werd als leidster en pars pro toto der kunsten. Haar vinger wijst omhoog. Aan weerszijden bevinden zich enkele groepen mensen, onder wie links een jonge figuur in bidhouding en rechts een oude man met kap en lang gewaad, die de hand van de stedemaagd met beide handen grijpt. Compositorisch is het tafereel duidelijk beïnvloed door thema's als de Hemelvaart en de Mantelmadonna. Men kan zich afvragen of hierbij bewust teruggegrepen werd op de visie van Thijm en Cuypers, dat de stedemaagd - die in dit tableau een soortgelijke positie heeft als de Nederlandse Maagd in de voorgevel van het Rijksmuseum - geïdentificeerd kan worden als afgeleide en symbool van de enige Maagd, Maria. De Haagse stedemaagd toont bij wijze van voetstuk het motto "*Eer het God'lyk licht in d'Openbaringen van de Kunst*". Qua strekking komt dit nauw overeen met Berlages uitspraak dat inspiratie expliciet opgevat moet worden als "*verlich*

*ting*"<sup>67</sup>. Ook Van Gelder was die mening toegedaan.

In het kunstwerk openbaart zich een vonkje van het goddelijk licht. Het kan klein zijn, zich in niets anders uiten, dan in de gevoelige trek van een lijn in een ornament, in de harmonie van vorm in een stuk handwerk, in de juiste afstemming van kleuren in een eenvoudig paneel, het kan tot een groote kracht worden opgevoerd in een breed opgezette conceptie, in beide gevallen kan het den beschouwer treffen, en hem aanraken met zijn zegen. Toen gij hier binnenkwaamt zult gij getroffen zijn door het ontwerp van het groote tegeltableau, dat de kunstenaar Van Konijnenburg bezig is te maken voor onze groote hal. Gij zaagt er de stedemaagd, die U voorhield eer het goddelijk licht in de openbaringen der kunst.<sup>68</sup>

Handwerk en kunst worden hier geheel in de lijn van het driemanschap als de uiting van één genererende, goddelijke kracht voorgesteld. Daarnaast blijkt duidelijk dat ook hier de dialoog tussen kunst en beschouwer via het 'aandoen', het *move-re* tot stand komt. Het museum speelt daarin volgens Van Gelder een bemiddelende functie door de kunst in een zodanige ambiance en opstelling te presenteren, dat de toeschouwer "*de openbaring van het goddelijke licht*" niet kan ontgaan. De elementaire rol van het gebouw hierbij wordt in het reliëf op de achtergrond ter sprake gebracht, waar zich opvallend genoeg een stad zonder kerken, maar mét tempels bevindt. Dit laatste motief verwijst ongetwijfeld naar het Gemeentemuseum zelf, dat in de vroegste ontwerpen (1920) door zijn voorhal en centrale koepelzaal zeer sacraal geladen was. Iconografisch gezien herinnert deze opzet aan enkele aanverwante projecten van Ber-

<sup>67</sup> Singelenberg, H. P. Berlage, p. 238, *Het Haagse Gemeentemuseum*, pp. 12-13, met afbeeldingen.

<sup>68</sup> Van Gelder, 'De taak en betekenis van een museum', p. 115, deze openingsrede werd in verschillende dagbladen afgedrukt, met dank aan drs M. Van Leeuwen-Pilet, die mij hierop attendeerde, zie voor de achtergronden van de museumideologie van Van Gelder en zijn tijdgenoten Meijers, 'Democratisering van de

schoonheid', pp. 55 e.v., en Pilet, 'Tot genot van velen

<sup>69</sup> Van Gelder, 'De taak en betekenis van een museum', p. 115, *Het Haagse Gemeentemuseum*, pp. 2-9, Singelenberg, 'Het Haags Gemeentemuseum', i h b pp. 16-28, zie voor de genoemde ontwerpen voorts Singelenberg, H. P. Berlage, en Tent cat. *Disegni tekeningen Hendrik Petrus Berlage*, pp. 189-198, 205.



37 P.J.H. Cuypers (ontwerp), *De piano van Nenny Cuypers-Alberdingk Thijm*, Roermond 1858, hout met schilderijen. Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond.

lage, die niet uitgevoerd werden, zoals het Beethovenhuis met koepel en centrale overwelfde hal (1906) en het Pantheon der Mensheid met koepel (1915).<sup>69</sup> Het gewijde karakter van het eerste museumontwerp werd onder meer geaccentueerd door het cassettegewelf over de voorhal, dat direct ontleend was aan het Pantheon te Rome. Daarnaast blijkt de centrale koepelzaal in dit plan

samengesteld te zijn uit een vierkant grondplan dat door een zeer ingenieus spel van vlakke wanden overgaat in een octogoon, die tenslotte een gewelf draagt. Associaties met de Akense Paltskapel zijn onontkoombaar, temeer daar in Den Haag zoals ook daar een indrukwekkende kroonluchter hangt, zij het niet acht- maar zeshoekig. In de koepel staan, als onderdeel van een niet ge-

heel afgebeeld kwatrijn (?), twee regels geschreven "In 's werelds woelingen - 'schoonheids rust gestee [gestaag (bvhh)]" Daarmee lijkt het museum bepaald tot een vrijplaats waar de bezoeker, zij het kortstondig, immuniteit geniet jegens de strijd bare wereld daarbuiten. Zoals ook Debora Meyers in haar analyse van de museumideologie uit de jaren dertig constateerde, zou de mens hier door het genieten van immateriele schoonheid verheven worden boven zijn dagelijkse materiele beslommingen.<sup>70</sup> Eerder werd dit visioen op beeldende wijze verwoord door Berlage's geestesverwante, de dichteres Henriette Roland Holst-van der Schalk, wier "socialisme in christelijke geest" de architect deelde. In de zevende strofe van *Droom en Daad* (1912) heet het:

En soms, de droomgedrenkte oogen heffen  
tot hun scharen, wanneer zij nog omhuld  
van strijdrumoor, komen waar zoet en guld'  
de stem der schoonheid hun groot hart zal treffen,  
om tusschen ons een oogwenk te beseffen  
dat worsteling niet heel het leven vult ( )<sup>71</sup>

Door bezuinigingen gedwongen, heeft Berlage zijn plan voor de koepel en de beide overwelfde hallen moeten verlaten. In het uitgevoerde ontwerp uit 1929-1932 is de ingangspartij gewijzigd tot een kleine vestibule met een monumentale voorhal naast een wat lagere hal, die verbonden is met het eigenlijke museum en de trappehuizen naar de ontvangstzaal halverwege (split-level). Berlage heeft deze ruimtes gecomponeerd als een indrukwekkende reeks hoogopgaande traveeën, waarbij door het parallaxeffect van de betonnen pijlers, stijlen en balken, grote diepte wordt gesuggereerd. Het sacrale karakter is fors gematigd tot monumentaliteit sec met zeer vage echo's uit

de richting van de vroeg-christelijke bouwkunst. Alleen het reliëf, in de loopas van het museum haast als retabel geplaatst, herinnert onverbloemd aan het karakter van het gebouw als schoonheidstempel. In hoeverre Berlage zelf nog invloed heeft uitgeoefend op de thematiek van Verlichting-Stedemaagd-Architectura is niet duidelijk. Wel mag opgemerkt worden dat hij Cuypers in diens laatste jaren regelmatig in Roermond bezocht en dus bekend geweest zal zijn met de beide tableaus van de Teekenschool.<sup>72</sup>

#### 4.5.3 ARBEID - AMBACHTSMAN - GILDEN

Het ontstaan van een kunstwerk is in de opvattingen van Cuypers en de zijnen niet uitsluitend mogelijk via Bezieling, via "de Geest, het Hemelsche vuur", dat zo duidelijk aanwezig is in het Roermondse tableau. Wij zijn immers, zoals Thijm opmerkt, "Geest en Stof, ( ) Denkers en Handwerkers, de Zaag voegt ons zoo wel als de Luitpen". Waar de 'Geest' via de als 'Maria' gepersonifieerde Bezieling wordt bemiddeld, is Arbeid verantwoordelijk voor het Stof. In principe is het de wisselwerking tussen die twee, in en door de kunstenaar verricht, die het kunstwerk doet ontstaan. Thijm formuleert deze in zijn bekende uitspraak: "dan neme hij [de kunstenaar (bvhh)] het Boek der Schepping ter hand, en vrage van God het vuur voor zijn steenen outer, en uit Geest en Stof, op eene bovenna-tuurlijke wijze vermengd en vereenigd - DE GEEST HET STOF BEZIELENDE, HET STOF DEN GEEST VERBEELDEND - brenge hij kunststukken voort!"<sup>73</sup> Zo staan Bezieling (Conceptie) en Arbeid (Steenhouwer) te Roermond tevens voor Thijms Geest en Stof. Tezamen brengen zij, om een van Thijms bewonderaars, de publicist J.R. van der Lans, aan te

<sup>70</sup> Meyers, 'Democratisering van de schoonheid', p. 91.

<sup>71</sup> Roland Holst-van der Schalk, *De vrouw in het woud*, pp. 112-117, i h b p. 113; Singelenberg, 'Het Haags Gemeentemuseum', pp. 82-83, noot 10. Memoreert dat Berlage aan H.P.L. Wiessing vertelde: "Je weet zeker alles van Jet Holst's overgang op een socialisme in christelijke geest. Ik wil dat je weet, dat ook ik, nu, denk zoals zij." (H.P.L. Wies-

sing, *Bewegend portret*, Amsterdam 1960, p. 164).

<sup>72</sup> Singelenberg, 'Het Haags Gemeentemuseum', pp. 43-46; P. Cuypers, 'Dr. Cuypers en de moderne bouwkunst', p. 94.

<sup>73</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 212 (kapitelen door Thijm).





38 Middenpaneel van de piano met Maria Onbevlekt Ontvangen als Hemelkoningin, temidden van musicerende engelen en heiligen.

Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond.

halen, het werk voort dat *"geen slafelijke, geestdoodende fabrieksarbeid is, maar zelfstandige, oorspronkelijke productie, waarbij niet alleen de handen, maar ook de geest en de fantasie werkzaam zijn"*.<sup>74</sup> Dat Arbeid hierbij vertegenwoordigd wordt door een steen- of beeldhouwer, een ambachtsman, kan allereerst herleid worden tot de functie van het instituut. Op de tweede plaats is gelijktijdig

daarmee de meeste omvangrijke groep kunstnijveraars in Roermond, te weten die van de beeldhouwers in kaart gebracht.<sup>75</sup> In meer ideële zin lijkt dit een iconologisch gelukkig gegeven, omdat de status van de beeldhouwer in het kielzog van de romantische cultus rond de middeleeuwen bijna mythische proporties had aangenomen. Hoe verregaand Thijm zich met die idealisering

<sup>74</sup> Van der Lans, 'Iets over kunst in de maatschappij', p. 115; J.R. van der Lans was een historische-romanschrijver à la Van Lennep, publicist en criticus voor o.m. de *Katholieke Illustratie*; Brom typeert hem als *"populair"* en als *"jubelschrijver"*: Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst*,

pp. 205, 267, 319, 326, 335; Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 124.

<sup>75</sup> Zie Van Esser en Schmitz, *Lijst van beoefenaren (beroepsgewijze en genummerd) van beeldende kunst te Roermond*.



en in het bijzonder met de middeleeuwse ambachtsman vereenzelvigde, komt wel zeer pregnant naar voren in de necrologie van zijn broer Lambert, waarin hij in de inleiding zijn persoonlijke reflectie op dat overlijden weergeeft. Na jaren eendrachtig samengewerkt te hebben "*om mee den trans te welen van Schoonheids Heiligdom en d'Ouden Tempel Gods*" was Lambert hem in enkele dagen tijd komen te ontvallen

Mij dacht – ik was een werkmán, die, hoog in het gesteigerte eener XIIIe-eeuwsche kerk opgeslingerd, zich daar vreedzaam bezighield met het bewerken der vormen van een rijzig lichtfrontaal, een orkaan van eene minuut had mij oogen en ooren verdoofd – ik was ter aarde gestort, mijne werktuigen waren verdwenen, het werk was mij uit het gezicht, ik zag en voelde niets dan mijn half wezenloos lichaam en den meêdoogenlozen bodem. Maar allengskens werd de dag mij klaarder, de hemel stond zoo blaauw, zoo rein en zoo standvastig, de zon streefde mij lieflijk de slapen, het zôu me gelukken mij te herstellen van den schok, die gebroken was geworden door de omstandigheden, - pijsnel en naauwkeurig gehoorzaamend aan Gods wil - 76

Thijm identificeerde zich zo niet enkel met de eenvoudige, gelovige werkmán van weleer, maar doet dit bovendien in bewoordingen die sterk herinneren aan het lot van Adam in *De Geboorte der Kunst* en meester Janes in 'De Organist van den Dom'. In alle gevallen gaat het om de purificerende werking van smart en weemoed, die eenmaal overwonnen de mens bewust maakt van kunst als de verzoenende schakel tussen hemel en aarde, God en de mens, met als instrument de creatieve evenredigheid tussen schepper en schepsel.<sup>77</sup>

In de rolverdeling tussen ambachtsman en ontwerper werd tegen het fond van de romantische

reconstructie van het middeleeuwse bouwvak - blauwdruk voor Cuypers' praktijk - de architect verantwoordelijk geacht voor de intellectueel-artistieke aspecten van het kunstbedrijf. Dit manifesteerde zich met name rond de totstandkoming van de kathedralen, waarvan de supervisie in handen was van de *maître de l'oeuvre*, de *Magister operum*. De *operarii* en *operativi*, waaronder de categorie steenhouwers, zouden daarentegen in het negentiende-eeuwse panorama bestempeld worden tot *pars pro toto* van het ambachtelijke, 'volkskunstige' element.<sup>78</sup> Een authentiek voorbeeld waarmee Cuypers als restauratie-architect bijzonder vertrouwd was, is te vinden in de sculptuur van de westbouw van de Maastrichtse Sint-Servaaskerk. Op een van de twaalfde-eeuwse kapitelen zijn twee werklieden doende met het bekappen van een steen, waarop het woord "*operarii*" staat, terwijl daarnaast een groepje anderen een voltooide steen met het woord "*lapis*" versjouwt. Hoezeer dit motief hen aangesproken zal hebben, kan geïllustreerd worden aan de hand van Thijms artikel over eigentijdse kerkelijke bouwkunst uit 1858:

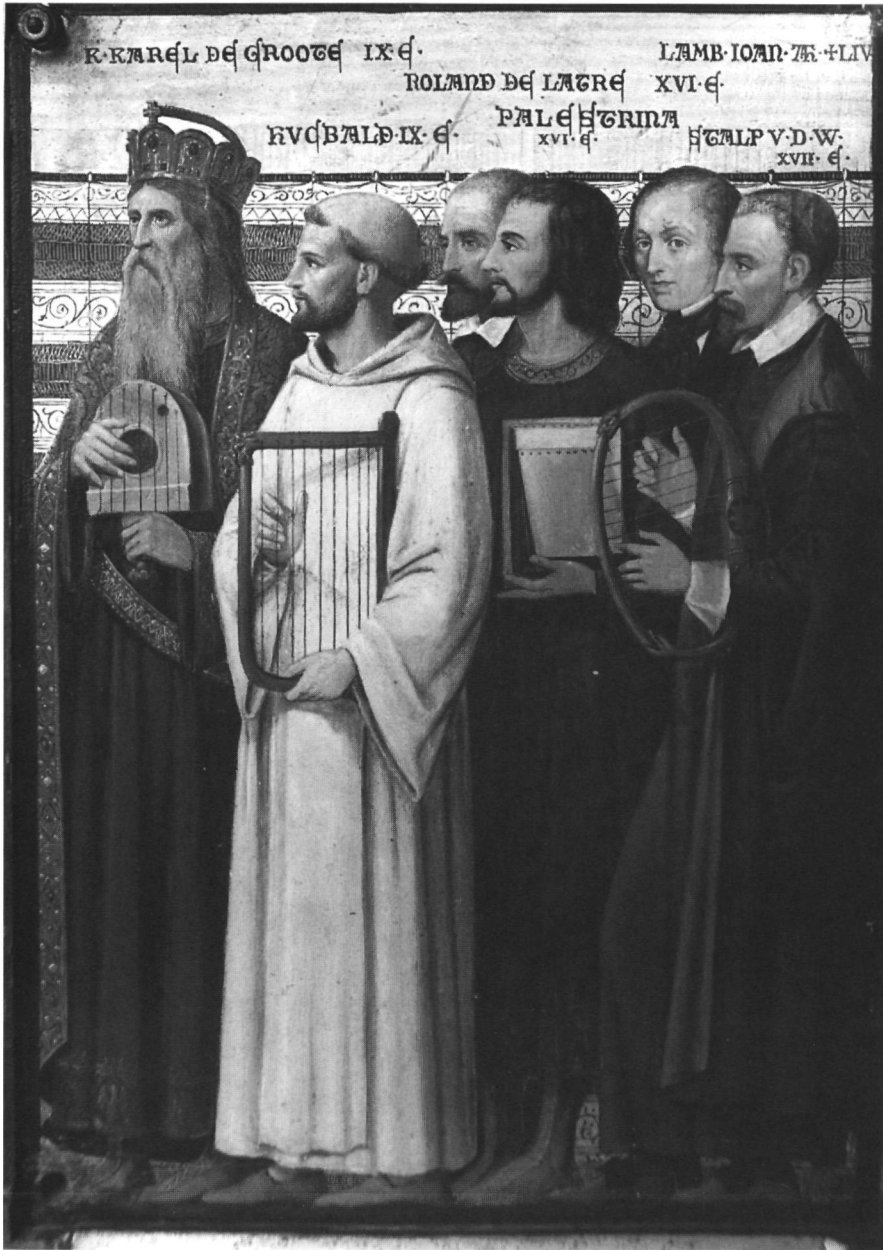
Zijn het sedert de XII<sup>e</sup> Eeuw de kloosterkunstenaars niet meer, aan wie het bouwen der kerken wordt opgedragen – treedt achter den Bisschop, met het stichten der groote kathedralen van 13- en 1400, eene ijverige en krachtige schare van weareldlijke meesters en gezellen op, die de beroemde en stoute werken ten uitvoer brengen – men heeft de tot ons gekomen broederschapsregels der oude beeldenaar- en metselaarsgilden slechts in te zien, om te bevroeden, dat de Christenen, in het eischen van meer dan gewone Godsvrucht en plichtbetrachting bij de meester en gezellen der lootsen van steenhouw- en timmerwerk, niet bij de Indiers [waar Sint Thomas een tempel had gebouwd (bvhh)] achterstonden.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Thijm, *Enkele trekken eener characterschets*, pp. vi, viii.

<sup>77</sup> Thijm, 'De geboorte der kunst', pp. 6 e v, Thijm, 'De Organist', pp. 73 e v, voorts de paragrafen 2.2 Muziek als meest onstoffelijke van alle kunsten' en 4.5.1 'Bezieling-Maria-Conceptie'.

<sup>78</sup> Peeters, 'Dichterlijke visies op de gotische kathedraal', p. 93, zie ook paragraaf 10.1 'Een middeleeuws thema in Griekse vormen'.

<sup>79</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), p. 58, Thijm, *Openingsrede*, pp. 13-17, 24.



39 Rechterpaneel van de piano met belangrijke mannelijke leken-musici onder wie Karel de Grote, Palestrina, Stalpaert van der Wiele en Lambert Alberdingk Thijm. Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond.

Werd algemeen de doorbraak van de leken in de kunst gefixeerd in de dertiende eeuw - men vergelijkte het hoofdstuk 'Architecte' uit de eerste *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc - de aanzetten kon men zoals Thijm stipuleert heel legitiem een eeuw eerder plaatsen. In dezelfde stad Maastricht bevindt zich in de twaalfde-eeuwse absis van de Onze-Lieve-Vrouwekerk een kapiteel waarop een man aan de beschermheilige Maria een kapiteel aanbiedt. Deze figuur, wiens naam 'Heimo' in de steen gebeiteld staat, wordt nog tot op vandaag de dag als type van de middeleeuwse werkmans geïnterpreteerd. Zij het vermoedelijk ten onrechte, daar hij eerder tot de *magistri fabricae* of de opdrachtgevers behoord zal hebben. De totale voorstelling zou in Thijm's zin zonder meer opgevat kunnen worden als een versteende illustratie van Maria als beschermster van de kunsten. Naar thema kan ze heel goed model hebben gestaan voor Bezieling en Arbeid te Roermond. Sailant genoeg waren de romaanse kapitelen uit de Sint-Servaas en de Onze-Lieve-Vrouwe opgesteld als gipsafgietsels in de westelijke binnenhof van het Rijksmuseum.<sup>80</sup>

Het behoeft nauwelijks betoog dat de twee kapitelen rond de eeuwwisseling als een bevestiging begrepen konden worden van de middeleeuwse *Gesamtkraft*, waaruit de kerkebouw was ontstaan. Dit ideaal had sedert *Le Génie du Christianisme* van Chateaubriand en sterker nog na Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* in de literatuur en kunsttheorie ingang gevonden als het symbool van een jammerlijk verloren gegaan 'Gouden Tijdperk', toen maatschappij, religie, kunst en

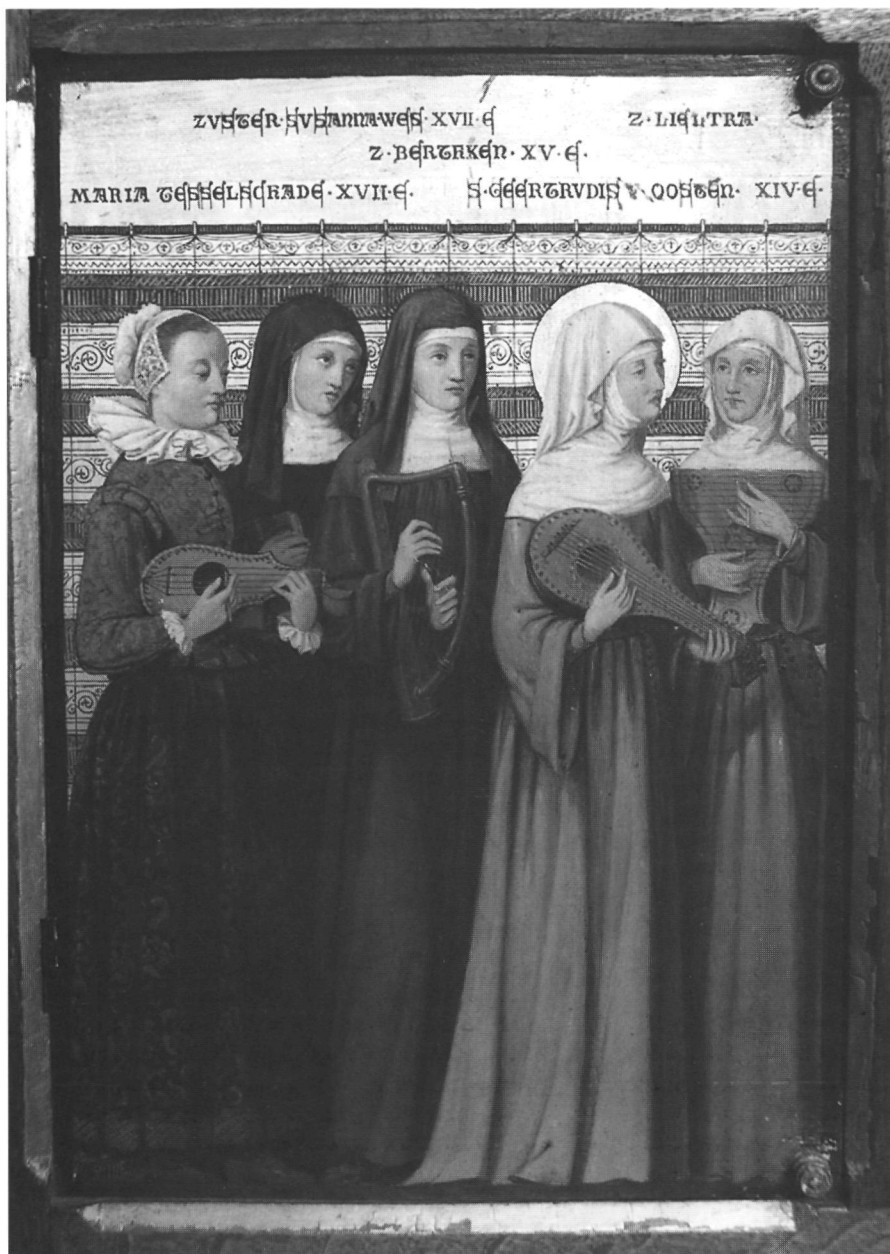
cultuur nog in hechte verbondenheid met elkaar optrokken. We zien dit niet alleen bij mannen als Viollet-le-Duc, Reichensperger, Pugin en Thijm, maar ook bij Berlage of Cuypers zelf in zijn inleiding tot het werk van Jan Kalf over de katholieke kerken in Nederland uit 1906. Tot ver in de twintigste eeuw bleef deze heimwee artistiek van kracht, getuige de literaire ontboezemingen van Aart van der Leeuw en Hendrik Marsman, of bijvoorbeeld de idealen van het Bauhaus. Hierbij staat de 'ambachtsman' voor de degelijkheid, de eerlijkheid en de spontaniteit van het eenvoudige volk in een periode waarin het over geheel Europa in staat bleek door gezamenlijke krachtsinspanning een *Gesamtkunstwerk* als een kathedraal op te richten.<sup>81</sup> In de visie van Cuypers had men dat ideaal kunnen verwezenlijken, doordat de middeleeuwse "*werkmannen ( ) elk van zijn standpunt uit, werkte met de overtuiging dat het zijn werk was wat het tot stand bracht. Het was om dat hij in dit werk een gedeelte van zijn ziel uitstortte – het was omdat hij wist dat hij werkte voor God en voor de Eeuwigheid – het was omdat hij met liefde werkte en niet alleen voor eenig geld, "* Daarom ook stond de hedendaagse mens "*verbaasd over de keurigheid der uitvoering, over den rijkdom der details, over de deugdzaamheid der verbindingen en vooral bewonderden wij de zorg en de liefde, welke die mannen bezielde moeten hebben om zooveel uitnemende werken tot stand te brengen*"<sup>82</sup> Arbeid en Bezieling klinken hierin als een leidmotief door.

Dat Cuypers het bij het naleven van dit ideaal niet enkel bij woorden had gelaten, is inmiddels bekend. De heropgerichte *Bauhütte* bij de Dom

<sup>80</sup> Timmers, *De kunst van het Maasland*, deel 1, pp. 216-218. Heimo als 'leider van een werkgroep, een équipe, die uit een aantal steenkappers en beeldhouwers bestond', ibidem, p. 221. *operarii*, met afbeeldingen, Welters, 'Heimo en de kapitelen in de O.L.Vrouwekerk', pp. 68-69, over Heimo werd reeds gespeculeerd door Havard, *La Hollande pittoresque*, p. 437, dit werk was ook bij Cuypers en De Stuers bekend, *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels*, o.m.p. 54, nr. 554, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, plaat 32, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp. 107-116.

<sup>81</sup> Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp. 5-13, eerder was deze monografie in het kader van de Thijm-herdenking uitgegeven als nummer 1 van *De Sluitsteen* 5 (1989), Berlage, 'Over architectuur', deel 1, p. 417, Peeters, 'Dichterlijke visies op de gotische kathedraal', pp. 92-96, Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, pp. 11 e v.

<sup>82</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, pp. 4-5 (vet door mij, bvhh).



40 Linkerpaneel van de piano met belangrijke vrouwelijke leken-musicae onder wie Maria Tesseltschade, zuster Bertken en Geertruide van Oosten.

Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' Roermond; foto Retera Roermond.

van Keulen buiten beschouwing gelaten, werd zijn bedrijf al vanaf 1855 als volwaardige eigentijdse organisatie op middeleeuwse grondslag erkend. Met name de mediaevist A.-N. Didron - "*Nous n'avons rien de pareil en France*" - had hiervoor de toon gezet. Thijm zou de bewondering van zijn vriend Didron naast de overige bewijzen van internationale hulde in 1864 voorhouden aan de leden van de "*Kommissie tot Voorbereiding van de Stichting van het Museum 'Koning Willem de Eerste'*", toen zijn zwager ondanks de bekroning van zijn ontwerp de vervolgo opdracht niet kreeg. Cuypers zelf zou de vroege - buitenlandse - erkenning van zijn atelier tot op hoge leeftijd als eervol en vermeldenswaardig ervaren. Dit alles mag tevens verduidelijken waarom zijn bedrijf bij de opening van de Teekenschool impliciet werd beschouwd als voorloper van dit instituut. Bij die gelegenheid stelt hij zelf, zijn beginselen getrouw, dat de Roermondse kunstontwikkeling een aanvang nam in de middeleeuwen, en wel bij de bedrijvigheid rond de bouw van de Munsterkerk.<sup>83</sup>

De ambachtsman, in casu Arbeid, vertegenwoordigt naast en binnen het ideaal van de bouwloods een ander aspect van de organisatie van de ideale middeleeuwse maatschappij, dat de meer praktische kanten van de toenmalige bedrijfsvoering behelsde en als zodanig geactualiseerd kon worden: het gildesysteem. De meest directe associatie treffen we bij Cuypers' lezing uit 1892 over *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, die hij hield voor de Nederlandsche Rooms Katholieke Volksbond. In hoofdlijnen

werd deze herhaald en verder uitgewerkt in 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling de oudste stad in Nederland', uit 1896.<sup>84</sup> De kern van zijn beide betogen bestaat, behalve uit een geijkt pleidooi over de noodzaak van tekenonderwijs voor de ambachtsstand, uit een lofrede op de voortreffelijkheid van het gildewezen. Gedurende vele eeuwen had dit zijn kwaliteit bewezen, met als blijk daarvan de nog bestaande nationale monumenten en museumstukken. In de lezing van 1892 legt Cuypers uitvoerig uit hoe dit gildesysteem met zijn trapsgewijze opbouw van leerling-gezel-meesterdeken in elkaar stak en hoe dit model zou kunnen staan voor een eigentijds leerlingenstelsel. De Maastrichtse voordracht bevat daarnaast talloze voorbeelden uit het buitenland, waarbij niet alleen het verleden maar vooral ook de actuele toepassing van het corporatistische model de revue passeren. Niet vergeten mag worden dat Cuypers in 1863 zelf het Zuidnederlandse Gilde van St. Thomas en St. Lucas had mee helpen oprichten, een gebeurtenis die niet lang daarna in Utrecht nagevolgd werd met de stichting van het voor de clerus bestemde St.-Bernulphusgilde.<sup>85</sup> Ook bij de opening van de Teekenschool spreekt Cuypers over het trapsgewijze opleiden van ambachtslieden binnen en buiten de werkplaatsen tot "*goede gezellen en knappe meesters*". Dan blijkt interessant genoeg van het bestaan van een concept-wet op de arbeid, waarin het leerlingenstelsel is vastgelegd. Via de Vereniging ter Veredeling van het Ambacht heeft Cuypers daarbij een actieve rol gespeeld.<sup>86</sup>

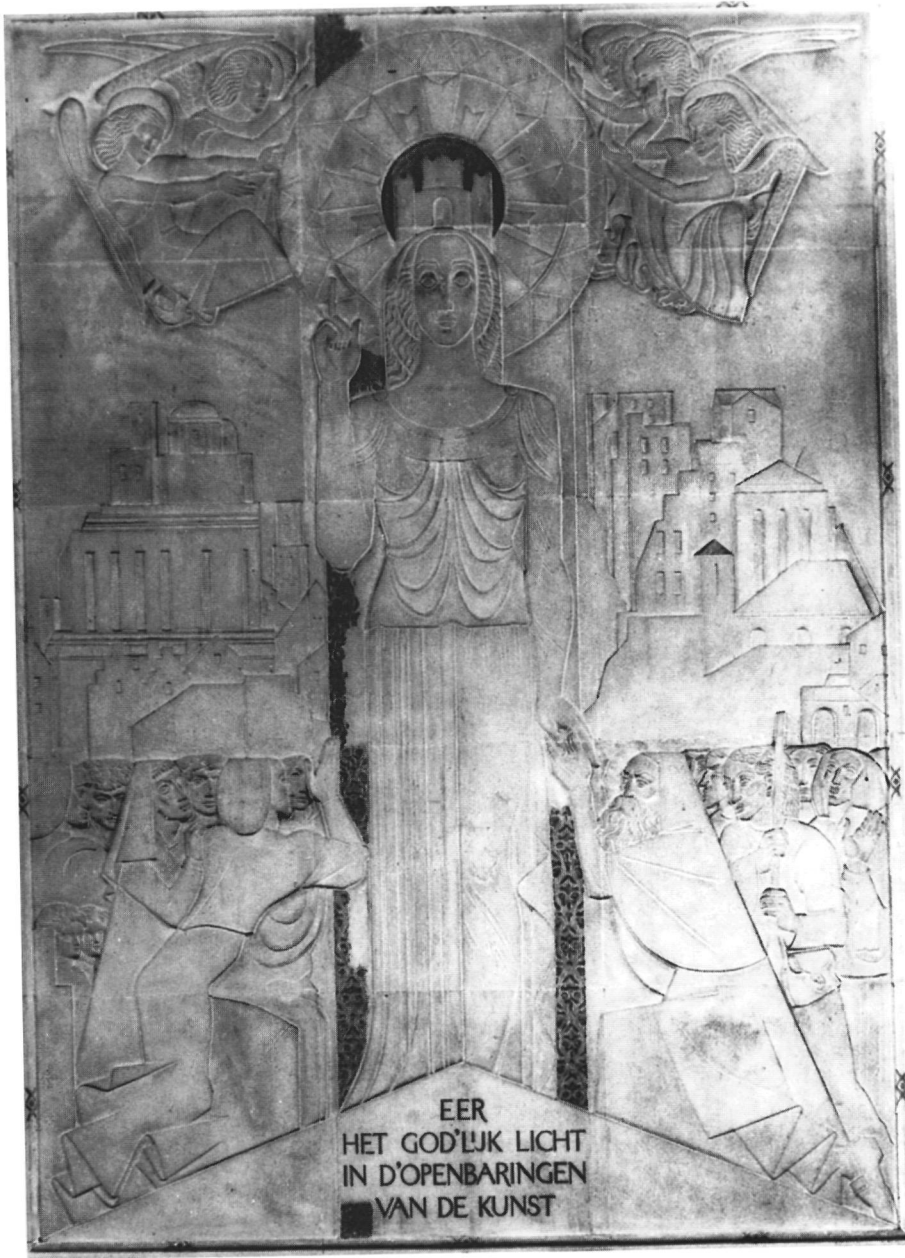
<sup>83</sup> Thijm, *Aan de leden der kommissie*, p. 9; Thijm, 'Eene Bouwlootse der XIXe Eeuw', *Verslag der officieele opening*, pp. 16-17; GAR, Documentatieverzameling (biografie Cuypers). Vraaggesprek van L v d B (niet geïdentificeerd) met Cuypers bij gelegenheid van diens negentigste verjaardag, 16 mei 1917 (herkomst onbekend), gevolgd door een artikel van Jan Stuyt over Cuypers, overgenomen uit *Elseviers Maandschrift* van maart 1917, in het vraaggesprek wordt verwezen naar A.-N. Didron Aine, ('*Quelques Jours en Allemagne*'), p. 276, zie hiervoor ook Schiphorst, "Een samengevat korps" (Sluit-

steen), pp. 84-86.

<sup>84</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vii, L v d B, 'Cuypers'.

<sup>85</sup> Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst*, pp. 214-215; Hubar, 'Het ciboriumaltaar van de St. Servaaskerk te Maastricht', p. 171 verwijst naar *Le Beffroi* 1 (1863), p. 303.

<sup>86</sup> *Verslag der officieele opening*, pp. 21-23, zie voorts L v d B, 'Cuypers'.



41 Willem van Konijnenburg en Dirk Bus, 'Eer het God'lijk Licht in d'Openbaringen van de Kunst', reliëf in de hal van het Haagse Gemeentemuseum van H.P. Berlage, Den Haag 1935.

Deze nadruk op het onderwijs onthult nog een ander sociaal aspect van de bevordering van het ambacht, dat in het kort al naar voren kwam bij de uitspraak van J R van der Lans over de *"slafelijke, geestdoodende fabriekarbeid"* het leveren van tegenwicht tegen de verontmenselijking, tegen *"de ellende, de slavernij, de geestelijke versuffing van de talrijkste klasse in de maatschappij"* <sup>87</sup> Ook Thijm beschouwde de machine als een ernstige concurrent voor de kunstambachten en achtte alleen verbetering mogelijk, wanneer *"het handwerk weder nader tot de kunst gebracht en aan het geestdoodend mechanismus ontruikt wordt, hetwelk het met den ondergang bedreigt"* <sup>88</sup> Zowel Thijm, Van der Lans als Herman Schaepman - en zij niet alleen! - schetsen een somber beeld van het verschil tussen de bloeitijd van de gilden en broederschappen, van de grote, algemene volkskunst uit de middeleeuwen en de eigen tijd met zijn splijtende individualisering en onvrede onder het fabrieksvolk. Ondergeschikt gemaakt aan de machine, betaalt het met zijn zweet, gezondheid, levenskracht en gevoel van eigenwaarde de prijs van de vooruitgang. Was dit op zich al reden te over om zich te beraden over het opwekken van tegenkrachten via de bevordering van het ambachtsonderwijs, nog erger was het dat op deze manier het werkvolk in de armen van het Socialisme gedreven werd. Onderzoek heeft uitgewezen dat in breed verband zo gedacht werd over de *"sociale kwestie"* <sup>89</sup> Als een rode draad loopt door de benadering van deze problematiek de herstelgedachte. Dit blijkt alleen al uit Cuypers' opmerking dat de opheffing van de gilden in de Franse tijd, *"die leemte heeft doen ontstaan, waaruit het socialisme is geboren geworden, ( )"* <sup>90</sup> Ironisch genoeg heeft het gildewezen ook voor socialistische groeperin-

gen - men denke maar aan de geschriften van Berlage - de rol van blauwdruk vervuld. Maar terwijl de een zocht naar een harmoniemodel, waarin binnen de nijverheid werkgevers en werknemers zonder conflicten ieder hun eigen taak konden behartigen - met behoud van hun oorspronkelijke maatschappelijke positie - wees dit systeem voor de ander de weg naar georganiseerde emancipatie en lotsverbetering van de werkmans <sup>91</sup>

Vanuit deze achtergrond is het duidelijk dat de combinatie Arbeid-Ambachtsman-Gilde - evenals de trits van Arbeid-Lucas-Gilde bij het Rijksmuseum - mede uitdrukking vormt van de maatschappijvisie van Cuypers. Net zoals zijn zwager Thijm streefde hij in dit opzicht naar een corporatieve staat gevormd naar middeleeuws model. Deze utopie is, zoals we al opmerkten, in het decoratieprogramma van de voorhal van het Rijksmuseum als microcosmos van de maatschappij op monumentale wijze verbeeld. Cuypers liet niet na de hieraan ten grondslag liggende opvattingen te berde te brengen in zijn lezing in 1892. Iedereen diende te leven in de stand waarin hij *"met Gods genade"* en *"meer of min door zijnen vrijen wil"* terecht gekomen was. Zelfs voor het algemeen kiesrecht, dat toen in het brandpunt van de discussie stond, bepleitte Cuypers een regeling via het opnieuw in te voeren gildesysteem. Het inbouwen van een trap via een bedrijfstakmatige organisatie, waarin alle werknemers waren verenigd, achtte de politicus Cuypers dé methode waardoor niet alleen alle standen in het landsbestuur vertegenwoordigd werden, maar ook voorkomen kon worden dat onderling een concurrentieslag ontstond. Zo leken tevens de waarborgen voor een sociale controle gecreëerd, die ervoor moest zor-

<sup>87</sup> Van der Lans, 'Tets over kunst in de maatschappij', p 118, zie hierover algemeen, Prak, *Geschiedenis van het ontwerponderwijs*, pp 76-91

<sup>88</sup> Thijms uitspraak wordt geciteerd door Van der Lans, 'Tets over kunst in de maatschappij', p 123-125,

<sup>89</sup> Van der Lans, 'Tets over kunst in de maatschappij', pp 123-24, de rede van Tweede Kamerlid Herman Schaepman uit 1891 bij gelegenheid van de prijsuitdeling in

de Sint-Lucasschool te Gent is aldaar deels geciteerd pp 133-134, Tibbe, 'Kijken om te leren', pp 133-135

<sup>90</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, p 4

<sup>91</sup> Berlage, 'Over architectuur', deel 1, p 424, deel 2, pp 203-204, 219 (naar Van der Pek), 228-229, 232-233, Singelenberg, *H P Berlage*, pp 11-12, Tibbe, 'Kijken om te leren', pp 134-135

gen dat met name de collectieve arbeidsonvrede uitgebannen werd en het werkvolk niet langer ten prooi viel aan het bandeloze, a(nti)-confessionele Socialisme <sup>92</sup>

De conclusie kan kort zijn terwijl Bezieling de meer ideële aspecten van het creatieve proces tot uitdrukking brengt, houdt Arbeid de Roermondse burgerij een spiegel voor van de maatschappij

waarin de kunst kan floreren. In een plaats die zichzelf zag als modelstad bij uitstek op het gebied van de kunstambachten, hield hij een even actuele als sprekende belofte in. Op deze wijze geeft het dubbelcomplex van de Teeken- en Ambachtsschool mede blijk van de 'integralistische' visie op kunst, cultuur en maatschappij van Thijm, Cuypers en De Stuers <sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, pp. 2, 16-18, zie noot 65, zie voorts Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p. 159, en ook Tibbe, 'Kijken om te leren', pp. 134-135

---

<sup>93</sup> *Verslag der officiële opening*, pp. 6, 9, 11, 14-15, GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr 191 handelingen van de Gemeenteraad 1908, i h b p. 75, Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp. 5-13





## IV 'EENHEID EN VEELHEID'

ARBEID EN BEZIELING ALS LEIDMOTIEF IN HET PROGRAMMA VAN HET FRONTISPIES VAN HET RIJSMUSEUM (1876-1885)



42 P.J.H. Cuypers, *De Schauseite van het Rijksmuseum*, met aan de voet van de driehoekige topgevel Arbeid (rechts) en Bezieling (links) onder vleugels van Victorie, Amsterdam 1876-1885.  
Foto: Jan Derwig, Amsterdam

# INLEIDING

HET RIJKSMUSEUM ALS CULTUURHISTORISCH 'BOEK DER LEKEN'

Hoog in de gevel van het Rijksmuseum, als hoekpunten van het driezijdig frontispies, bevinden zich de beelden van Victorie, Bezieling en Arbeid een gevleugelde vrouw, een peinzende jongeman en een nijvere oude heer. Met de eerste in top als zinnebeeld van onder meer de roem die het museum huisvest en de beide andere, "onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken"<sup>1</sup> aan de basis, wordt het frontispies geaccentueerd. Als architectonische afkorting van het bouwtype 'tempel', verwees het frontaal in de ogen van Cuypers, De Stuers en Thijm naar de status van het Rijksmuseum als 'tempel der kunst'. Behalve hoeksteen van de topgevel, vormen Bezieling en Arbeid een trait d'union met de beide steunberen die de façade verticaal doorsnijden. De betekenis van deze schragende bouwdelen wordt bepaald door de halverwege aangebrachte personificaties van respectievelijk Geschiedenis en Kunst, volgens Thijm de pijlers van de werelddordering.<sup>2</sup> Het geheel wordt 'overhuifd' door Victorie die zowel boven Bezieling en Geschiedenis, als boven Arbeid en Kunst een lauwerkrans houdt. De omhoogstrevende lijnen van de 'tempelfaçade' verbeelden een rijke symboliek, die ten dele door Jochen Becker is ontrafeld in zijn bijdrage aan het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, verschenen bij gelegenheid van het eeuwfeest van het museum in 1985. Hierin worden de beelden van Arbeid en Bezieling - van de hand van Bart van Hove - slechts in het kort behandeld. Elders in zijn arti-

kel, waar de ideologische aspecten van Cuypers' *Gesamtkunstwerk* ter sprake komen, wordt evenmin diep op dit tweetal ingegaan, terwijl in de noten wel de nodige relevante informatie opgeslagen ligt. Deze gefragmenteerde presentatie van Becker vraagt om een nadere beschouwing. Hoewel hij bekend was met de beschrijving van het duo door De Stuers in diens samen met Cuypers uitgegeven werk over het Rijksmuseum, is hem de diepere betekenis daarvan niet direct opgevallen.<sup>3</sup> De Stuers' formulering brengt al snel de tekst aan het licht die vrijwel zeker ten grondslag heeft gelegen aan het thema van Arbeid en Bezieling als voorwaarden voor de kunst en die hierna behandeld gaat worden: het opstel over 'De Kompositie in het Algemeen' (1843), van Cuypers' zwager en hoogleraar aan de Rijksakademie, Thijm. Achter dit duo gaat dan ook een weelde aan kunsttheoretische gegevens schuil. Gezamenlijk leveren deze een wonderlijk conglomeraat van oude en nieuwe opvattingen op, krachtig bepaald door katholiek-middeleeuwse, 'Oudhollandsche' en classicistische begrippen.

In dit deel van deze studie is het de opzet om meer licht te werpen op de verfijnde en complexe symboliek die achter het programma van de voorgevel schuilgaat, waarvan de 'tempelfaçade' in engere zin wordt afgeperkt door de beide torens met de toegangen. De hierna beschreven iconografische en iconologische ontsluiting van de achtergronden van de sculptuur van de hoofdgevel wordt geopend met een hoofdstuk over de totstandkoming van het Rijksmuseum, zijn sterk

<sup>1</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12.

<sup>2</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 135-136; tempel, pp. 116, 195-196; werelddordering, over het 'tempel'achtige karakter zie ook Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, pp. 310-321; Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 250-253; Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 215-216. Vosmaer meende dat het gebouw totaal niet

voldeed aan zijn bestemming als 'tempel der Muzen', 'tempel der kunst' of 'Muzentempel'.

<sup>3</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 250, 298, 307; noot 49, 319; noot 120, afb. 12, 65-66; zie ook de boekbespreking van Hubar en Van Leeuwen, 'Publicaties en evenementen in het kader van Cuypers-jaar 1985', pp. 182-183.

iconologisch bepaalde vormgeving en zijn veelzijdige decoratieprogramma.

Daarna volgen de analyses van Arbeid en Bezieling, die als sleutelbegrippen een superieure positie innemen door de definitie van De Stuers als *conditiones sine qua non* voor het scheppen van "ware kunstwerken". Dat Arbeid in dit onderzoek de voorrang kreeg boven Bezieling weerspiegelt op het eerste oog de heraldische beschrijving van De Stuers, maar is vooral beïnvloed door de behoefte om eerst greep te krijgen op de meer pragmatisch getinte personificatie van de twee, alvorens het tamelijk etherische motief van Bezieling te interpreteren. Op deze wijze deed zich de gelegenheid voor om via de concrete kunstpraktijk, die in het ambachtelijke karakter van Arbeid is ingebed, een fundament te leggen voor de benadering van de hoogst theoretische lading, die achter de beide begrippen en voorstellingen schuilgaat.

Deze twee deelstudies vormen het vertrekpunt van de interpretatie van de overige sculptuur van de hoofdgevel die opgevat kan worden als een titelblad of frontispies van het 'boek der leken'. Deze laatste metafoor gaat nog terug op Sint Gregorius, die voor de schilderijen en de sculptuur in en aan kerkgebouwen een primaire educatieve taak weggelegd zag bij het onderwijzen van de ongeletterde en arme gelovigen. Thijm nam de uitspraak van Gregorius op in een serie aforismen die, naar Becker vermoedt, bedoeld was om in de Voorhal van het Rijksmuseum gekalligrafeerd te worden.<sup>4</sup> Uit de analyse van de voorgevel als de titelpagina van dit 'boek der leken' komt naar voren, dat de verschillende elementen die in de hoofdstukken 'Arbeid' en 'Bezieling' belicht worden tamelijk consequent de gehele sculptuur doordringen. Met name de rol van de Idee, zowel in de schilderkunst als de architectuur, de methodische voorbeeldfunctie van respectievelijk Phidias en Zeuxis, de inbreng van de *Magister operum* en van de *typus* van het hemelse Jeruzalem, wor-

den op prominente wijze uitgedrukt. Nauw verweven met deze thema's blijkt de artistieke we-dijver of emulatie geleid te hebben tot het (willen) evenaren van zowel het Parthenon - hoogtepunt van de Griekse 'gouden era' - als van het Raadhuis (Paleis) op de Dam van Jacob van Campen, topstuk uit de Gouden Eeuw.

Het resultaat van dit iconologische onderzoek wordt verder uitgewerkt in twee hoofdstukken over de vleugels van het fries boven de onder-doorrit van het gebouw, waarmee de beelden van Arbeid en Bezieling zowel thematisch als compositorisch corresponderen. Arbeid kan door de identificatie met de schilderende evangelist Lucas en de Griekse schilder Apelles verbonden worden met de centrale figuur in het reliëf De Teeken- en Schilderkunst. Bezieling schouwt in de gestalte van de evangelist Johannes de architectuur van het hemelse Jeruzalem. De door hem opgetekende maten en schema's van de volmaakte hemelse orde - cirkel, vierkant en driehoek - worden in het reliëf De Bouw- en Beeldhouwkunst door de Griekse *Magister operum* aan het klassieke complex ten grondslag gelegd. Al voortgaande blijkt dat men een aantal allegorische lijnen kan traceren die als een uitbundig slotakkoord convergeren in Victorie. Zij staat voor de roem van zowel de nationale kunst in het Rijksmuseum als de artistieke overwinning op geest en stof, die de kunstenaar door zijn scheppende individuele verbeelding bereikt. Zo vormt Victorie als verwijzing naar de "*phantasie, die geveugelde dochter des hemels*" het onderwerp van het laatste hoofdstuk.<sup>5</sup>

Deze studie wordt afgesloten met een epiloog, waarin enerzijds terugblikkend gereflecteerd wordt op de lange weg van de 'Oudhollandsche' trits 'Natuur, Oefening en Kunst' naar 'Arbeid en Bezieling'. Anderzijds wordt, gezien vanuit het gereedgekomen museumgebouw, nagegaan of en hoe het programma doorgewerkt heeft in de producten en opvattingen van de volgende generatie kunstenaars - H.P. Berlage, A. Verwey, R.N. Ro-

<sup>4</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", 310 noot 57; Thijm, Aforismen; zie bijlage 14 'Aforismen'.

<sup>5</sup> De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), p. 28.

land Holst, J. Toorop, en A. Derkinderen - die haar idealen samengevat zag in het begrip "*Ge-meenschapskunst*".<sup>6</sup>

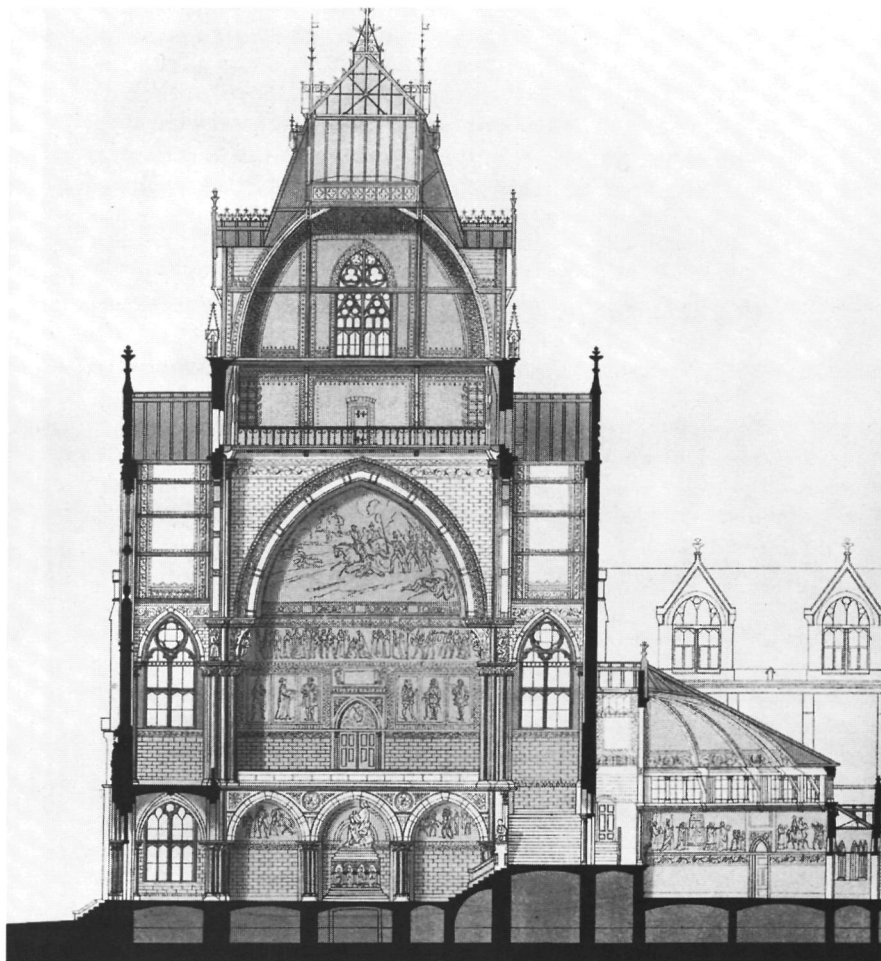
Zoals in de algemene inleiding tot dit boek, 'Een poging in de kunst', uiteen is gezet, wordt ieder hoofdstuk in dit deel geopend met een samenvatting vóóraf. Het doel hiervan is om met een aantal steekwoorden en kernzinnen uit de daarna volgende, meer gedetailleerde analyse in vogelvlucht de inhoud te tonen en een tableau de la troupe te geven van de belangrijkste personificaties, symbolische figuren en iconologische constructies. Met deze eerste kennismaking wordt de weg gebaad voor de meer diepgravende ontleding, die vaak neerkomt op het gedetailleerd vergelijken van teksten en beelden. Men kan deze samenvattingen ook als losse stukken tot zich nemen om in kort bestek een overzicht te krijgen van het decoratieprogramma van de voorgevel van het Rijksmuseum in zijn geheel. Wat betreft de bijgevoegde schema's moet benadrukt worden dat deze geen onderlinge gradaties in de betekenislagen aangeven, maar waarschijnlijke of mogelijke filiaties tonen tussen de diverse begrippen

en hun symbolen, attributen en personificaties, die in de uitmontering naar vorm en betekenis met elkaar geassocieerd konden en kunnen worden.

Dit onderzoek naar de "*kunst in 't sprekend Steen*"<sup>7</sup> van het gebouw aan de Stadhouderskade kan een bijdrage leveren aan de waardering van kunstuitingen uit de vorige eeuw, mits men bereid is open te staan voor de manier waarop kunst in die tijd beschouwd en bespiegeld werd. Zoals met name in het hoofdstuk over de museumideologie van De Stuers ter sprake is gekomen, heerste destijds de opvatting dat het esthetisch genot van het vormenspel een verbinding moest aangaan met het associatieve spel van de geest. Daarin lag voor het driemanschap de strelende en dus tevens belerende taak van de kunst. In laatste instantie is het leveren van materiaal voor de persoonlijke reflectie, zoals geformuleerd in 'Een poging in de kunst', het doel wat ik heb willen dienen. De hedendaagse toeschouwer kan vanuit zijn standpunt zelf bepalen wat hij daarvan wil overnemen voor zijn dialoog met het kunstwerk dat Rijksmuseum heet.

<sup>6</sup> Zie daarover uitvoerig Tibbe, *R.N. Roland Holst*, m.n. pp. 7-12.

<sup>7</sup> Thijm, 'Bouwkunst', p. 9.



Doorsnede volgens A.B.

Ontwerper: A. F.H. Cuypers

Groningen J.B. Wolters

Lith. G. Dreyerweg Brussel

43 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I'*, plan A, doorsnede van de gotische variant. Roermond 1863. Ingekleurde tekening. Herkomst: Rijksmuseumstichting Amsterdam.

## 5 NAAR EEN NIEUW RIJKSMUSEUM

### DE TOTSTANDKOMING VAN HET MUSEUMCOMPLEX IN ARCHITECTUUR EN UITMONSTERING

#### E HET RETORISCHE APPEL

##### *Samenvatting vooraf*

Zoo dan zijn de gedenktekens van een voorbijgesneld leven belangrijk, belangrijker wanneer zij zich bij het nieuwe leven aansluiten, allerbelangrijkst wanneer ze niet slechts onze aandacht boeyen door hun merkwaardigheid, onzen geest prikkelen tot werkzaamheid, maar tevens door hunne aesthetische tooverkracht onze geheele ziel tot liefde, tot vereering, tot genieting opvoeren <sup>8</sup> (Thijm in *Het Kunstmuseum te Amsterdam*, 1866)

Het onderhavige hoofdstuk is bedoeld ter orientatie op het Rijksmuseum en zijn uitmonstering alvorens in te gaan op de complexe iconografie en iconologie van de hoofdgevel en zijn sculptuurprogramma. Het bevat paragrafen over de ontstaansgeschiedenis van het instituut, de bouwplannen, een beschrijvende analyse en vervolgens zowel een schets van de herkomst en verdere ontwikkeling van het motief 'Arbeid en Bezieling', als van de totstandkoming van de integrale beeldencyclus van de hoofdgevel. In dit verband zal onder meer aandacht worden besteed aan de deels ideale en deels pragmatische motieven die geleid hebben tot de oprichting, de architectonische compositie en de decoratieve vormgeving van het Rijksmuseum. Als rode draad manifesteerde zich hierbij de classicistische opvatting van stijl als *decorum* en karakter, waardoor de iconologische uitstraling en het retorische appèl van het gebouw op het publiek werden bepaald. Prominent thema in deze betekenisdraging bleek vooral het 'Oudhollandsche' patroon, dat gedictieerd werd door het museum als huisvesting van de kunstschaten uit de zestiende en de zeventiende eeuw. Voorts zijn iconologische schema's verwerkt als die van 'tem-

pel' en 'paleis', gecombineerd met die van 'stad' en 'stadspoort', welke begrippen vanuit de klassieke traditie nauw met elkaar verbonden waren. Deze architectuursymboliek blijkt vervolgens weer sterk verweven te zijn met de metaforiek rond Maria, die in de uitmonstering van het Rijksmuseum werd opgenomen in de gedaante van haar afgeleide, de Nederlandse Maagd.

De uitwerking van de hoofdlijnen in een concreet sculptuurprogramma viel door gebrek aan voldoende bronnenmateriaal uiterst moeizaam te traceren. Deze handicap ten spijt kan aangetoond worden dat Arbeid en Bezieling sterk bepaald zijn door het eerste opstel 'Over de Kompositie in de Kunst' van Thijm. Hoewel voor dit koppel verschillende historische aanknopingspunten te vinden waren, had De Stuers ze in het kader van het 'Oudhollandsche' patroon aanvankelijk vooral zeventiende-eeuws gemunt. Door een algehele wijziging in de teneur van de gevelsculptuur, die vermoedelijk beïnvloed was door de publieke leeropdracht van Thijm als hoogleraar aan de Rijksakademie, werden ze vrij laat, omgeduid als klassieke figuren. De 'Griekse' herinterpretatie kwam het meest opvallend naar voren in de Parthenon-achtige reliefs van de hoofdgevel, waar Cuypers als demiurg is voorgesteld, en de muzen de sleutels van de muzentempel aanbieden. Voorts zijn er thema's als Apelles-Lucas die de Madonna in haar voorafbeelding van Venus Urania portretteert, en de Griekse *Magister operum* die de supervisie over de bouw van de konstempel voert. Als hoogtepunt werd Victorie als klassieke Nike in de top van het frontispies geplaatst. Het geheel overziend, zou men dan ook geneigd zijn te stellen dat de metafoor van burgerlijk 'paleis' geleidelijk aan ondergeschikt is geraakt aan die van 'tempel', zelfs wanneer men de beoogde relatie met het Raadhuis op de Dam van Jacob van Campen hierbij betreft.

<sup>8</sup> Thijm, 'Het Kunstmuseum te Amsterdam', p. 74



## 5 1 ONSTAANSGESCHIEDENIS VAN MUZEUM 'KONING WILLEM I' NAAR RIJKSMUSEUM

De ontstaansgeschiedenis van Het Rijksmuseum in zijn huidige gedaante is uitvoerig uit de doeken gedaan in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* van 1985, waarin naar aanleiding van het eeuwfeest van de Amsterdamse instelling een serie opstellen verscheen. Relevant voor het hier te behandelen onderwerp zijn de bijdragen van Frans Grijzenhout over de 'Nationale Konst-Gallerij' in Den Haag, van Karen M. Veenland-Heineman getiteld 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijks Museum' - in beknopte vorm gepopulariseerd in *Het nieuwe Rijksmuseum, ontwerpen en bouwen 1863-1885* - en van Nop Maas over de houding van Carel Vosmaer in de museumkweste. Over de prijsvraag van 1874 is in het *Bulletin van het Rijksmuseum* nog een artikel verschenen van Thomas von der Dunk, die getracht heeft de rol van De Stuers als manipulator van de geschiedschrijving te preciseren. Dit bevatte voor dit hoofdstuk geen wezenlijk nieuwe inzichten. Bij de bespreking van de door Cuypers ingediende plannen voor de twee prijsvragen kon dankzij het recente onderzoek van Caroline van Eck de *status questionis* uitgebreid worden met een beschouwing over de invloed van het stijlbegrip uit zijn academiejaren. Zoals in het eerste hoofdstuk is uitgelegd, was dit sterk bepaald door de visie op stijl als *decorum* van de architectuurtheoreticus J. F. Blondel (1771), die in het spoor van Cuypers ook door zijn zwager Thijm werd gevolgd.<sup>9</sup>

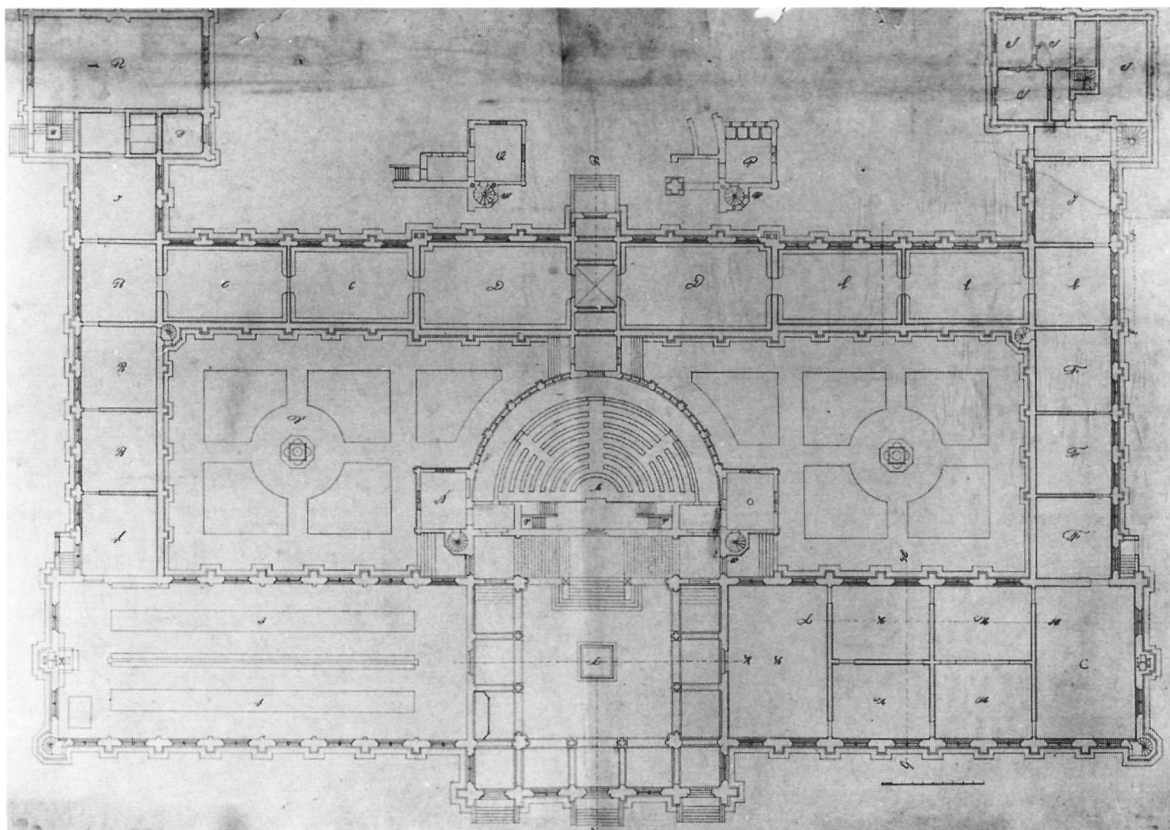
### 5 1 1 DE PRIJSVRAGEN VAN 1863 EN 1874

De Stuers laat de lange voorgeschiedenis van het

Rijksmuseum beginnen in zijn met Cuypers uitgegeven plaatwerk over het bouwwerk bij de inrichting van de 'Nationale Konst-Gallerij' in het Huis ten Bosch te 's-Gravenhage door de Agent van Financien I. J. A. Gogel (1798) en de stichting van het "*Groot Koninklijk Museum*" te Amsterdam door Lodewijk Napoleon (1808). Volgens de referendaris was het een groot geluk dat onder het regime van de laatste een fatsoenlijk acquisitiebeleid van de grond werd getild, waarvoor de nodige middelen ter beschikking waren gesteld, zodat althans qua collecties de grondslagen van het Rijksmuseum konden worden gelegd. Ongelukkig genoeg zou echter na de Belgische Opstand van 1830 de belangstelling voor het museum sterk tanen. Tot 1875 werden er nauwelijks meer aankopen verricht, terwijl de huisvesting van 's rijks kunstverzamelingen een lange lijdensweg te wachten stond. Van enkele zalen in het Paleis op de Dam werd 'het museum' verhuisd naar een aantal ruimten in het Trippenhuys, dat door zijn slechte accommodatie en brandgevaarlijke ligging in de buurt van een petroleumopslag eerder een bedreiging voor de kunstwerken vormde dan dat het beveiliging bood. De protesten binnen cultureel Nederland waren dan ook niet van de lucht. E. J. Potgieter, Jacob van Lennep en Alexander VerHuell zouden beurtelings met klachten en oplossingen komen in hun verlangen om de nationale kunstboedel te redden.<sup>10</sup> Er kwam echter pas schot in de zaak in 1862 toen een groep Amsterdamse kunstminnaars en kunstenaars, onder wie Alberdingk Thijm, een commissie oprichtte "*ter voorbereiding der stichting van een Kunstmuseum*". Thijm nam de taak op zich van secretaris, terwijl geestverwanten en vrienden als Jacob van Lennep en Willem Hofdijk, beide historie-romanschrijver, tot de commissie toetraden als lid. Het initiatief tot het instellen van de commissie werd

<sup>9</sup> Zie paragraaf 1.3 'Stijl als *decorum*', het betreft met name Blondel, *Cours, d architecture*, deel 1, hoofdstuk 4, 'Analyse de l'Art, ou moyen de parvenir a distinguer la bonne Architecture d avec l'Architecture mediocre', pp. 373 e.v.

<sup>10</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 3-7; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, pp. 10-16; Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 151-153.



44 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I'*, plan A, plattegrond, Roermond 1863. Tekening.

Herkomst: NAI, Rotterdam

door Vosmaer, die vanaf 1859 op vriendschappelijke voet met Thijm verkeerde, met vreugde begroet. Hij zorgde er voor dat in 1863 de circulaire voor de prijsvraag voor het museum in *De Nederlandsche Spectator* werd gepubliceerd. Eerder al had minister R. Thorbecke te kennen gegeven dat hij de Tweede Kamer *"eene zelfs hooge som [zou] vragen, ten einde daartoe te kunnen medewerken op eene wijze, ons land, onze geschiedenis en de plaats die wij in de geschiedenis der kunst bekleeden, waardig"*.

Thorbecke liet Thijm weten dat hij zich sterk zou maken voor het streven van de commissie, mits het programma van eisen aan zijn goedkeuring werd onderworpen en men voor geschikte plannen zou instaan.<sup>11</sup>

Het *"Programma voor den Muzeümwedstrijd"* dat door Thijm ontworpen was, onthult als belangrijkste doel de huisvesting van de verschillende rijkscollecties, terwijl voorts de herdenking van Nederlands vijftigjarige onafhankelijkheid tot uit-

<sup>11</sup> Thorbecke geciteerd naar Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Muzeüm Koning Willem I en het

Rijksmuseum', pp. 152-153; Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 196-197, 204.

drukking moest komen. Daartoe diende een aparte voorzaal of galerij gereserveerd te worden, die als pantheon voor nationale grootheden zou fungeren. De eis die uiteindelijk tot allerlei misverstanden aanleiding zou geven betrof de vormgeving van het nieuwe instituut.

De bouwstijl en het materiaal moeten geevenredigd zijn, behalven aan de monumentale bedoeling, tevens aan de bestemming van het gebouw: de bewaring en ten-toonstelling van Nederlandsche kunstschaten vooral uit de XVIe en de XVIIe eeuw.<sup>12</sup>

Kenmerkend voor het verloop van deze prijsvraag was dat de controversen niet tijdens de jurering ontstonden, maar kort daarna, waarbij, net zoals bij het gelijktijdig spelende project voor het Nationale Monument op het Plein te 's-Gravenhage, de polemieken in de dag- en vakbladen, de pamfletten en schotschriften met ongewone heftigheid losbarstten. De jury - waarin Thijm als secretaris zat, A. N. Godefroy, W. N. Rose en J. F. Metzelaar als deskundige architecten, en ten slotte als commissieleden onder anderen Hofdijk, J. W. Kaiser en Ch. Rochussen - was van mening dat geen enkele inzending volledig beantwoordde aan het programma van eisen. Toch besloot men tot uitreiking van de prijzen over te gaan. De eerste ging naar de inzending onder het motto "*Wo die Bildung ist ist auch die Kunst zu Hause*" van vader en zoon Ludwig en Emil Lange. De tweede prijs was bestemd voor "*Toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée*" - het fameuze adagium van E. E. Viollet-le-Duc - dat ontworpen bleek door P. J. H. Cuypers. Terwijl Ludwig Lange een tamelijk risicoloos classicistisch ontwerp had ingezonden, zoals in Europa algemeen gangbaar was voor museumgebouwen, had Cuypers een geheel andere benadering gevolgd. Hij stuurde twee verschillen-

de ontwerpen in, die hij vervolgens ook nog eens beide voorzag van twee stilistisch verschillende opstanden: de ene in renaissance-, de andere in gotische stijl. De premie van de jury viel op het plan dat het meest aansloot bij erkende monumentale tradities: de renaissance-variant van ontwerp A, dat gebaseerd was op een sterk classicistisch beïnvloede plattegrond.<sup>13</sup>

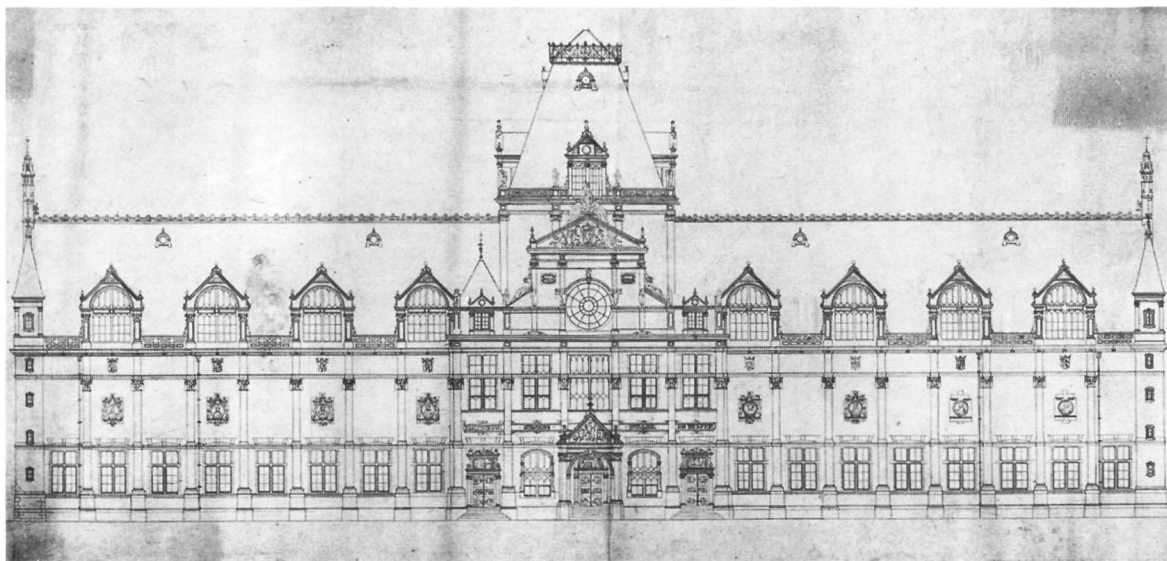
Na de prijsuitreiking dreigde de procedure in een patstelling te verzanden. De commissie raakte onderling verdeeld, omdat men van tevoren niet duidelijk afgesproken had hoe men in een situatie zonder, dan wel met twee winnaars verder zou gaan. Thijm opperde het idee om Cuypers samen met Cornelis Outshoorn (de architect van het Paleis voor Volksvlijt) zijn bekroonde plan in renaissancestijl verder te laten bewerken, omdat de jury volmondig te kennen had gegeven dat dit tenminste naar "*inrichting en verciering aan 1600 ontleend*" was.<sup>14</sup> Dit voorstel zou het echter afleggen tegen het alternatief om een bekwaam bouwkundige aan de hand van de beide plannen van Lange en Cuypers een nieuw ontwerp te laten maken. Hiervoor werd het lid van de commissie en de jury A. N. Godefroy uitgekozen. Daarmee was de geest uit de fles. Thijm, die van mening was dat deze oplossing een schijnoplossing was die haaks op de uitgangspunten van de commissie stond en ten overvloede nog eens een exposé gaf over de uitleg van de geciteerde paragraaf uit 'zijn' programma van eisen, bedankte verder voor de commissie. Doordat dit alles zich vrijwel gelijktijdig afspeelde met de openbare bekendmaking en tentoonstelling van de inzendingen, zou via pers en pamflet een ware richtingenstrijd uitgevochten worden, waarin de door Thijm opgeworpen vraag wat als 'nationale' stijl beschouwd kon worden in het middelpunt stond. Moest men nu streven naar een historisch gegroeide bouw-

<sup>12</sup> Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 2, 4.

<sup>13</sup> Thijm, *Aan de leden der commissie*, pp. 7-11; De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 5-6; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, pp. 11-14; Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp.

153-166, het motto ontleend aan Viollet-le-Duc is afkomstig uit *Entretiens*, deel 1 (1863), pp. 304-305.

<sup>14</sup> Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 8, 11-12; Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 171-172.



45 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Museum Koning Willem I', plan A, renaissance-opstand*. Roermond 1863. Ingekleurde tekening.

Herkomst: NAI, Rotterdam

trant van eigen volk en vaderland, met inheemse gotische constructies en desgewenst renaissance-motieven, of naar het volgens Thijm uitgeputte classicisme, waarvan *"de bouwvormen zoo maar on- verwerkt uit Italië en Griekenland"* waren ge- haald?<sup>15</sup>

Thijm hanteerde in zijn propaganda voor een 'moderne' inheemse stijl dezelfde argumenten die hij tien jaar eerder bij het teruggrijpen op de mid- deleeuwse bouwkunst had verkondigd: men moest proberen de frustraties van ruim een eeuw wansmaak en dito -productie teniet te doen door terug te keren tot het punt in de cultuurgeschie- denis, waarop alle kunsten nog spontaan, natuur-

lijk en eigen waren. Men moest de draad van de evolutie oppakken, daar waar deze verstoord was, om via een aarzelend begin van getrouwe navolging door te dringen tot de geest en begin- selen van die ontwikkeling. Daarna pas zouden, zo meenden Thijm en Cuypers, een vrije benade- ring en een eigen kunstontplooiing mogelijk wor- den.<sup>16</sup> Algemeen beschouwde men de dertiende eeuw als vertrekpunt voor de kerkelijke bouw- kunst, die zich had te laven aan de kathedrale go- tiek uit die tijd. Wat betreft de profane architec- tuur werd het scharnierpunt gelokaliseerd in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw als prille 'Oudhollandsche' beginperiode van de

<sup>15</sup> Citaat van Thijm ontleend aan Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 205; zie voorts Thijm, *Aan de Leden der commissie*, p. 10-11; Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 172-173; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, pp. 12-15.

<sup>16</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 8; Thijm, 'Over de Kompozi- tie in de Kunst', pp. 237-240; Maas, 'Carel Vosmaer en

het Rijksmuseum', pp. 201-203; vergelijk voorts Cuypers' inleiding in Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vii; ook H.P. Berlage deelde deze opvatting: Berlage, 'Over architectuur', deel 1, pp. 417-427; deel 2, pp. 202-235; Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, pp. 312-336; in al- gemene zin onder meer Bright, *Cities built to music*, pp. 22-70; vergelijk ook Jos. Cuypers e.a., *Architectura*, p. 2.

Gouden Eeuw, toen de schilderkunst en de literatuur als nooit tevoren gebloeid hadden<sup>17</sup> Vanuit deze achtergrond moet men de blijvende inspanningen zien van Thijm en Cuypers om zowel de stijl als de iconografie van het Rijksmuseum aan te laten sluiten bij de tradities van de Gouden Eeuw Daarbij was het van groot belang, dat dit streven in overeenstemming was met de 'rationele' of 'redelijke' opzet van het museum, die Cuypers zo duidelijk had benadrukt met zijn motto, dat hij aan Viollet-le-Duc ontleend had *"Toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée"* Dit beginsel hield voor Thijm en Cuypers in dat uiterlijke decoratie en inwendige bestemming niet alleen constructief, maar ook inhoudelijk - als huisvesting voor met name de topstukken van de zestiende en de zeventiende eeuwse kunst - op elkaar afgestemd dienden te worden Of, zoals Thijm het in 1864 terzake van het *Muzeum 'Koning Willem I'* verwoordde zou

men behoeft eene woning voor eene aangewezen verzameling, en de eerbied en liefde, die de groote meesters der XVII<sup>e</sup> Eeuw ons inboezemen, legt ons de verplichting op hen te huldigen in de bouwvormen van hun tijd, het juweelkoffer, waarin die kleinooden moeten opgenomen worden, dient in harmonie te zijn met zijn inhoud Het uiterlijk van het *Muzeum* moet den vreemdeling reeds verkondigen, wat soort van kunst achter die muren gehuldigd wordt<sup>18</sup>

Iets later nuanceerde Thijm zijn visie door te stellen dat de stijl van het nieuwe gebouw herinneren moest aan *"de belangrijke dagen van het eerste*

*vierde der XVII<sup>e</sup> eeuw"* Dit resultaat kon men bereiken door een eigentijdse interpretatie te leveren van de *"doelmatige inrichting, redelijke constructie, aesthetische uitdrukking van den hollandschen bouw van 1600 – een tijdstip, gekozen uit het hart zelf des gildelevens en van den bloei der burger gemeenten"*<sup>19</sup> Door zijn verwijzing naar de gilden benadrukte Thijm doelbewust de historische continuïteit van de zeventiende eeuw met de inheemse profane middeleeuwen Juist hierover zou hij met Vosmaer slaags raken, die meende dat het immers de breuk met de katholieke middeleeuwen was, die de protestantse vrijheid had ingeleid en daarmee de bloei van de kunsten Toch al zo ongunstig beïnvloed door de even polemisch verlopende prijsvraag voor het Monument 1813 in Den Haag, zou de vriendschap tussen Vosmaer en Thijm door deze stijlstryd forse averij oplopen<sup>20</sup> Van een nieuw museum kwam ondertussen voorlopig niets

De draad van het verhaal kan bijna tien jaar later weer opgenomen worden, en wel op het moment dat de opvolger van Thorbecke, mr C C Geertsema, onder aandrang van de publieke opinie overging tot de instelling van een *"Commissie van Voorlichting bij de vestiging van een Rijksmuseum"* Het merendeel van de leden was afkomstig uit de vroegere commissie voor het *Muzeum 'Koning Willem I'* Men slaagde er in om een terrein van de gemeente Amsterdam ter beschikking te krijgen aan de zuidrand van de stad en beval de minister twee architecten aan als potentiële kandidaten voor het nieuwe ontwerp Cornelis Outshoorn en

<sup>17</sup> In Thijm, 'De in-stand-houding onzer monumenten' (1848), p. 286, wordt de vrees geuit dat men in Nederland uit vernielzucht, onwil en wanbesef doende is om *de schoone bladzijde, die 16de en 17de eeuw heet weg te scheuren uit de geschiedenis onzer bouwkunst*, zie verder De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 7-8, 15, De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), pp. 2, 25, Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 313, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 291, Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 181, 186-188, zie voor de rol van het begrip 'Oudhollandsch' in de archi-

tectuurkritiek Hoogewoud, 'De Amsterdamse Beurs-prijsvraag', pp. 285-325, 336

<sup>18</sup> Citaat naar Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 4, zie voorts De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), pp. 1-4, 24-25, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2, Bright, *Cities Built to Music*, pp. 113-118, 156-165, 169-185, 237-259, Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, pp. 321-336, het motto ontleend aan Viollet-le-Duc is afkomstig uit *Entretiens*, deel 1 (1863), pp. 304-305

<sup>19</sup> Thijm, 'Het kunstmuseum te Amsterdam', p. 84

<sup>20</sup> Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 198-203, 206-207



46 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I'*, plan A, gotische opstand. Roermond 1863. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: Rijksmuseumstichting Amsterdam.

L.H. Ebersson, welke laatste ook had meegedongen in 1863. Er kwam echter van de zijde van de rijksoverheid pas schot in de museumkwestie na de oprichting van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst, waarin zowel De Stuers als Cuypers en Vosmaer zitting hadden. Zoals eerder gesteld stond in de taakstelling van dit college onder meer dat het zich mocht buigen over *"de plannen en hunne uitvoering betreffende oprigting of herstelling van gebou-*

*wen geheel of gedeeltelijk ten koste van het Rijk ondernomen"*. In zijn aanbiedingsbrief aan de Tweede Kamer sprak de minister van Binnenlandse Zaken de hoop uit dat *"tengevolge van dusdanige deskundige adviezen, een einde zal komen aan de smakeloosheid, die tot nog toe al te dikwijls de Rijksgebouwen kenmerkte"*.<sup>21</sup>

Reeds tijdens de tweede vergadering besloot het College van Rijksadviseurs de minister te vragen hoe het stond met de nieuwbouw-

<sup>21</sup> Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Muzeüm Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 179-181; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijks-*

*museum*, pp. 15-16; geciteerd naar Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, p.3.

plannen van het museum. Men kreeg ten antwoord dat het college zich in verbinding kon stellen met de Commissie van Voorlichting, hetgeen tot resultaat had dat de minister verzocht werd een nieuwe, maar ditmaal besloten, prijsvraag uit te schrijven. Uitgenodigd werden de twee genoemde architecten van de Commissie van Voorlichting, de tweede-prijswinnaar uit 1863 P. J. H. Cuypers (Ludwig Lange was inmiddels overleden) en op verzoek van rijksadviseur Carel Vosmaer, H. P. Vogel, hoogleraar Bouwkunst uit Den Haag. Het nieuwe programma van eisen werd voor een deel ontleend aan dat van 1863 en vastgesteld door het College van Rijksadviseurs. Het bevatte andermaal als stijlvoorschrift

dat de vormen van het gebouw diens bestemming behoorlen uit te drukken n.l. het bewaren van Nederlandsche schilderijen hoofdzakelijk uit de xvide en de xvilde eeuw.<sup>22</sup>

Een belangrijk vereiste dat door de minister in zijn uitnodigingsbrief aan de vier architecten werd geformuleerd betrof de onderdoorgang, waardoor het nieuwe museum de oude stad met de toekomstige bebouwing van 'zuid' zou verbinden. De minister dacht zelf aan drie poorten: *"ongeveer op de wijze zooals te Parijs het nieuwe gedeelte van het Louvre-paleis werd ingerigt"*.<sup>23</sup>

Ondanks zijn besloten karakter leek de prijsvraag van 1874 een reprise in te luiden van de controverse in 1863, doordat ook hierbij weer de stijlstrijd opblaasde tussen middeleeuws en renaissance- en klassiek. Ditmaal ging het niet om de keuze tussen het werk van twee mededingers, maar om twee ontwerpen van dezelfde architect. Doordat Eberson zich niet aan de eis van de onderdoorgang had gehouden, Outshoorn overle-

den was en Vogel het stijlvoorschrift niet had gerespecteerd, vielen zij buiten de prijzen. De inzendingen van Cuypers voldeden volgens de meerderheid van beide commissies het meest aan de gestelde vereisten in het museumprogramma. Opnieuw zorgde de architect daarbij achteraf gezien voor verwarring door net zoals in 1863 twee ontwerpen, gebaseerd op verschillende plattegronden, met alternatieve opstanden in te dienen. De commissies bleken niet onverwacht de voorkeur te geven aan het meer classicistisch getinte ontwerp op basis van een symmetrische plattegrond met twee grote overdekte binnenhoven.

De polemische aanvallen tegen Cuypers' be kroonde ontwerp brandden in eerste instantie los doordat verschillende richtingen en 'scholen' in Nederland de uitslag zagen als resultaat van de macht van De Stuers als lid van het College van Rijksadviseurs en sinds 1875 als referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Deze visie werd stevig aangewakkerd door de beide verliezers van de prijsvraag, Eberson en Vogel. Op de tweede plaats bleek al in een tamelijk vroeg stadium, in 1876, dat de uitgekozen 'classicistische' variant van Cuypers verlaten zou worden voor een middeleeuws-renaissance- en classicistisch doormengde 'Oudhollandsche' versie in de trant van zijn alternatieve opstanden. In deze sluipende transformatie, waarop formeel alleen de referendaris De Stuers nog de controle had, zouden Thijm en Vosmaer opnieuw als opponenten van zich laten horen. Vanaf de benoeming van Cuypers tot *"Architect der RijksMuseumgebouwen"* in 1876 tot de opening van het instituut in 1885 zou er zowel in de pers als in de Tweede Kamer voortdurend strijd zijn over de passende stijl voor de rijksbouwkunst, de eigenmachtigheid van de refe-

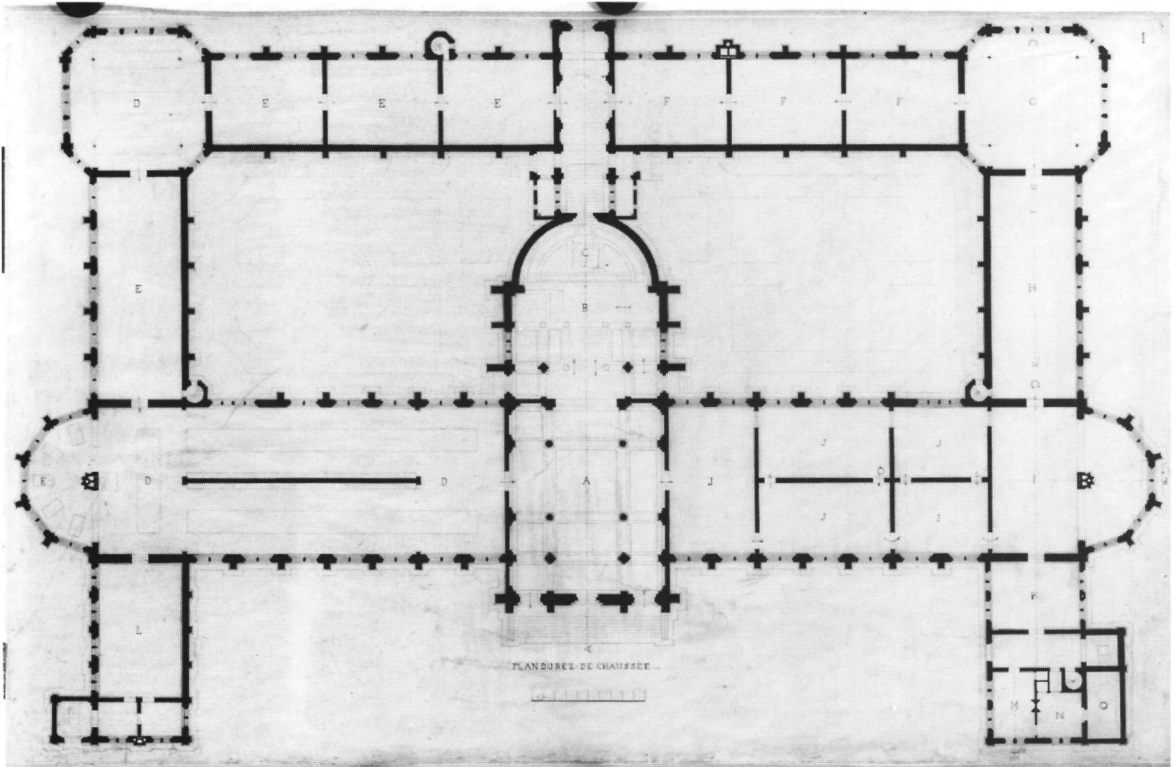
<sup>22</sup> Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 181-182; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, p. 17.

<sup>23</sup> Geciteerd naar Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het

Rijksmuseum', p. 181.

<sup>24</sup> Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 182-188; Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, p. 17-25; Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 207-213.





47 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I'*, plan B, plattegrond. Roermond 1863. Tekening.  
Herkomst: NAI, Rotterdam

rendaris en de dreigende 'vermiddeleeuwsing' van Nederland door een 'roomsch' architect.<sup>24</sup>

#### 5.1.2 DE INZENDINGEN VAN CUYPERS IN 1863 EN 1874

Bij de schets van de academische opleiding van Cuypers in het eerste hoofdstuk heb ik er de aandacht op gevestigd dat de demarches van de architect in de beide prijsvragen alle kenmerken tonen van de pluriforme visie op stijl, zoals Ferdinand Berckmans hem tijdens zijn opleiding met behulp van verschillende classicistische leerboeken had bijgebracht. Aan de hand van een analyse van de plannen van Cuypers is het de bedoeling dat hier nader te adstrueren.

Zoals uiteengezet diende de architect zowel in 1863 als 1874 twee projecten met verschillende alternatieven in. Deze tweevoudige opzet werd door Cuypers gerealiseerd met behulp van plattegronden die alle kenmerken verraden van het Franse Beaux-Arts-ontwerpen, dat hij uit handboeken als die van J.N.L. Durand en J.-F. Blondel had geleerd. Plattegrond A had zo uit een van die erkende standaardwerken afkomstig kunnen zijn. Het toont een heldere structuur, waarop de ruimtes volgens de axiale symmetrie gerangschikt zijn. De herkomst blijkt duidelijk uit het motief van het amfitheater - aula - dat zeer populair was in gebouwen met publieke functies, en uit de indeling van de beide binnenplaatsen met formele tuinperken. Tot de stijl van tekenen toe manifes-



teert zich de invloed van het Franse classicisme. Plattegrond B is geheel anders van tekening, zwaarder aangezet en met een veel duidelijker accent op de hoofdlijnen, maar met behoud van de genoemde Beaux-Arts-kenmerken. Men zou geneigd zijn te stellen dat het een verdere vereenvoudiging van plan A is, waarbij alle classicistische elementen omgevormd zijn tot hoofdmomenten met een sterk sacrale inslag. Het amfitheater is geworden tot monumentale koortravee met absidiool, de hoekpaviljoenen zijn duidelijker gedefinieerd, de vleugels aan weerszijden van het monumentale entreeblok worden eveneens beëindigd door absidiolen, die als uitstulpingen in de langgerekte zijgevels worden opgenomen. Tenslotte wordt de strakke, symmetrische voorgevel door twee naar voren geschoven onregelmatig geordende volumes verlevendigd, waarmee Cuypers de beoogde rationele en schilderachtige variatie toont.

Voor een beter begrip van het Beaux-Arts-karakter kan verwezen worden naar het baanbrekende artikel 'Tussen droom en daad' van Jan Springer als kwartiermaker van een visionaire architectuur van Wilfred van Leeuwen.<sup>25</sup> Hierin analyseerde hij het belang van de ontwerpmethode van de Beaux-Arts voor het werk van Springer en met name de Stadsschouwburg te Amsterdam. Van Leeuwen wees daarbij op de dubbele vorm van rationalisme in de Franse architectuur: de ene richting had als voorman Viollet-le-Duc en legde de nadruk op de afleesbaarheid van de constructie aan de gevels, de relatie tussen in- en uitwendige dispositie en het 'eerlijke' materiaalgebruik. De andere vorm werd gepropageerd door de École des Beaux Arts, die de afleesbaarheid en inzichtelijkheid van de ruimtelijke organisatie aan de hand van heldere plattegronden centraal stelde. Net zoals veel later Springer wist Cuypers in 1863 al de ene vorm met de andere te verenigen door

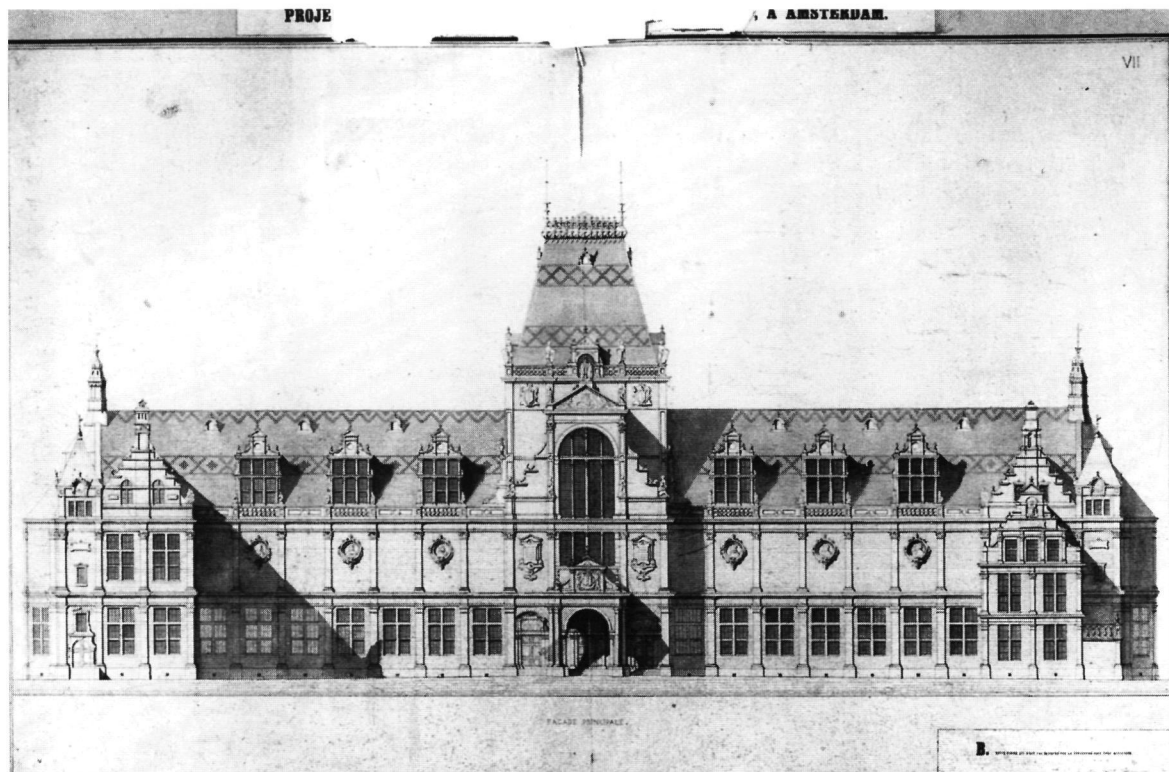
op een Beaux-Arts-plattegrond - met axiale symmetrie - een respectievelijk renaissancistisch en gotisch ensemble op te trekken. Toont plan A in beide versies een nagenoeg volledig gespiegeld gebouw, plan B gaat in zijn varianten uit van een gedurfter silhouet, waarbij weliswaar de oostelijke en westelijke absidiool elkaars evenbeeld zijn, maar door de verschillende opzet en detaillering van de beide vooruitgeschoven blokken een levendig effect ontstaat. Thijm zou dit verschil bij een van zijn nabesprekingen aanduiden als het fijnzinnige onderscheid tussen "*de superstitie der leëge symmetrie, de dorst naar symmetrie quand-même*" en "*eurhythmie, die niet bloot formeel, maar essentieel is*". Helaas bleek in de jury vrijwel niemand hiervoor gevoelig te zijn. Apart daarvan lijkt in plan B de invloed van het Pugineske begrip 'stad' op monumentale gebouwen zijn intrede te doen: een beoogd grootschalig complex profileerde zich op eerlijke en schilderachtige wijze dankzij zijn doelmatige opzet en geleiding in onderling afwijkende bouwblokken en structuren, die naar gelang hun bestemming vorm kregen, als een 'stad in het klein'. In zijn definitieve ontwerp heeft Cuypers zoals we zullen zien dit motief vooral aan de zijde van het Museumplein gerealiseerd.<sup>26</sup>

Bekijken we de opstanden behorende bij de plattegronden nader, dan valt op dat hier niet tweemaal hetzelfde stramien van decoratieve elementen is toegepast, maar vier verschillende varianten. De gepleisterde renaissancegevel van plan A met het roosvenster toont een internationale melange van motieven met invloeden van de Franse paleisarchitectuur. Dit type eclecticisme maakte onder meer furore voor stations als 'paleis' voor de reiziger. De Franse ontleningen - in de geest van Fontainebleau - zijn in plan B opgegaan in een nadrukkelijk 'Oudhollandsch' ontwerp in baksteen. Hierbij is fors geput uit de erfenis van Vredeman de Vries en Lieven de Key,

<sup>25</sup> Van Leeuwen, 'Tussen droom en daad', pp. 3 e v.

<sup>26</sup> Thijm, 'Het kunstmuseum te Amsterdam', p. 85; Van Leeuwen, 'Tussen droom en daad', pp. 6-7, 15-18, de betekenis van het begrip 'stad' in de zin van Pugin voor

Cuypers werd het eerst onderkend door Aart Oxenaar in Hoogewoud, *P.J.H. Cuypers en Amsterdam*, pp. 29-34, zie voorts Oxenaar, *Centraal Station te Amsterdam*, pp. 100-104.



48 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I'*, plan B renaissance-opstand. Roermond 1863. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: NAI, Rotterdam

vooral in de detaillering van de geveltoppen en de dakkapellen. Het is vast geen toeval dat Thijm in zijn pleidooi voor een nationale stijl voor het museum refereert aan *"de vleeschhal te Haarlem"*. Het internationale accent overheerst ook in het gotische ontwerp A - eveneens afgewerkt met pleisterwerk - dat de wat naïeve, toen al niet meer 'moderne', Engels geïnspireerde neogotiek in de trant van Willem II toont. Daartegenover herinnert het robuuste karakter van plan B sterk aan de vormen taal en de oplossingen van Pugin die Cuypers in zijn vroege loopbaan als 'inheems' toepaste.

Wat betreft de hoofdlijnen van de alternatieven A en B merkte Keuzenkamp in zijn pionierswerk over het Rijksmuseum invloeden op van het Oxford Museum of Natural Science (1855-1859) van Th. Deane en B. Woodward, vooral met betrekking tot de markante middenpartij met toren. Gelet op de reputatie van dit gebouw als eerste Europees museum dat in een nationale gotische stijl werd opgetrokken, kan dit voorbeeld Cuypers tijdens zijn Engelse reis in 1862 niet zijn ontgaan. Mogelijk heeft hij er bovendien in de Engelse vakbladen over gelezen.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Thijm, 'Het kunstmuseum te Amsterdam', p. 85; Oxe-naar, *Centraal Station te Amsterdam*, pp. 47-56; Keuzen-

kamp, 'De plannen voor het Rijksmuseum', pp. 119-123.

## Zelf verklaarde Cuypers ter verduidelijking van zijn tekeningen aan Thijm

Ofschoon ik niet veel hoop meer heb op het welslagen der Muzeumzaak zoo meen ik U echter eenige inlichtingen te moeten geven omtrent mijn renaissance ontwerpen. Beide Voorgevels (Façades) zoowel van projekt A als van projekt B zijn geheel en al op de gothische plannen en konstrukties ontworpen zoodat, indien men aan renaissance de voorkeur geeft, men even goed de gothische doorsnede plannen en gevels in verband met de renaissance 'specimen' kan beoordelen. De renaissance Façades zijn op de gothiesche gekalkteerd. De xvi Eeuw heeft zonder gothiesche intentie steeds gothisch gekonstrueerd. En ik meen dat mijn renaissances teekeningen te [sic] hebben aangetoond dat ook goede konstruktien met renaissance-vormen kunnen zamengaan. ( ) Ik heb ook (meen ik) bewezen dat gothiek de eenvoudigste dus ook de redelijkste (meest 'rationele' [bvhh]) wijze van bouwen is. ( )<sup>28</sup>

In de *Dietsche Warande* van 1866 zou Thijm deze passage in zijn apologie voor de renaissancegevel van plan A als volgt parafrasieren:

Men kan de redelijke ('rationele' [bvhh]) germaansche konstruktie der middeleeuwen behouden en laten zich deze, wanneer daarvoor reden is, naar buiten uitspreken in Renaissanceproporties, -hoofdvormen en -cieren.<sup>29</sup>

Daarmee raken we de kwintessens van het iconologische streven van Cuypers en Thijm. Met de zinsnede 'wanneer daarvoor reden is' lijkt de kunsttheoreticus het aspect van betekenis te markeren: de boodschap van het gebouw, het verkondigen van zijn bestemming. Deze opzet wordt in de eerder aangehaalde paragraaf van Thijs programma en alle andere geschriften over het museumproject direct in het verlengde van de stijlkeu-

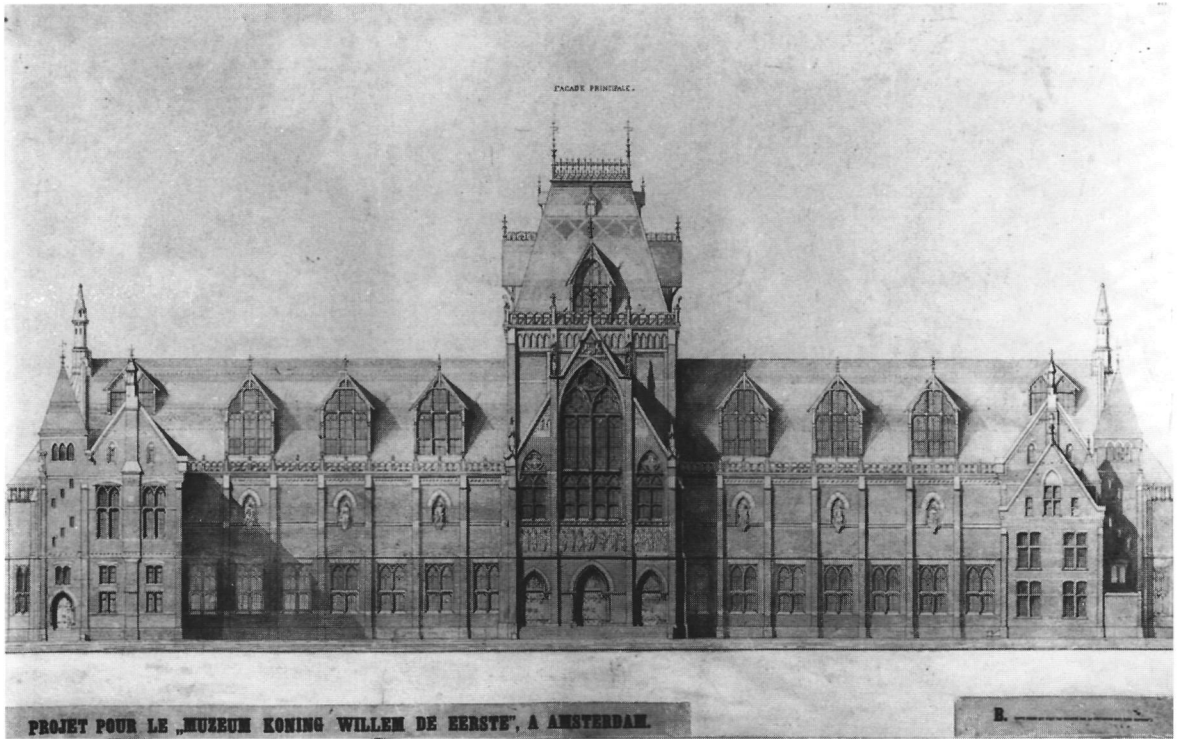
ze krachtig benadrukt. Een verklaring voor de methode van aanpak om aan dit vereiste optimaal recht te doen, kan gevonden worden in het instrumentarium dat Cuypers in zijn academiejaren kreeg aangereikt. Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat de architect met zijn verschillende plannen op een verantwoorde keuze probeerde aan te sturen ten behoeve van de uitstraling van het nieuwe instituut. Enerzijds speelt daarin het motief van 'paleis' een belangrijke rol, mede beïnvloed door de vernoeming naar Willem I. Anderzijds dringt het begrip 'tempel' zich op dat nog terugging op de Bataafse voorganger van het museumproject, de "*Nationale Konst-Gallerij*", waarmee een '*Tempel voor Nederland*' was gerealiseerd. Deze iconologie vloede voort uit de toepassing van stijl als *decorum*, die samenhang met de retorica van de architectuur of de '*kunst in 't sprekend Steen*'. Zowel Cuypers als Thijm toonden zich hiermee schatplichtig aan de *Cours d'Architecture* van J.-F. Blondel (1771).<sup>30</sup>

Hoewel het in de plannen voor het Muzeum 'Koning Willem I' niet direct ging om het bereiken van "*nuances imperceptibles*", werkte Cuypers tactisch bezien in de geest van Blondel door uit te gaan van "*une distinction réelle dans les projets de deux bâtimens du même genre, mais qui néanmoins doivent s'annoncer différemment, en préférant dans l'un un style sublime, noble, élevé, dans l'autre un caractère naïf, simple, vrai, ( )*". Bij het museum betrof dit in het ene geval de 'verheven' stijl van de renaissance en in het andere het 'eenvoudige' karakter van de gotiek, dat overigens, mits selectief toegepast, naar de mening van Blondel evengoed tot een subliem resultaat kon leiden. Het renaissance-karakter paste volgens de Antwerpse Academie-opvattingen uit de jaren van Cuypers' opleiding vooral bij gebouwen van weelde en artistiek vertier, zoals concertzalen en schouwburgen. Maar ook wat betreft de beeldende kun-

<sup>28</sup> Geciteerd naar Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Muzeum Koning Willem I en het Rijksmuseum', p. 166.

<sup>29</sup> Thijm, 'Het kunstmuseum te Amsterdam', p. 84.

<sup>30</sup> Grijzenhout, 'Tempel voor Nederland', i h b pp. 32-37; Thijm, 'Bouwkunst', i h b p. 9, zie paragraaf 1.3 'Stijl als *decorum*'.



49 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor de prijsvraag voor het 'Muzeüm Koning Willem I', plan B gotische opstand*. Roermond 1863. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: NAI, Rotterdam

sten genoot deze stijl een duidelijke voorkeur, en wel om het museum als 'Palais des Beaux Arts' - profane equivalent van 'kusttempel' - vorm te geven. Thijm refereerde aan deze metafoor toen hij opmerkte dat hij zijn ideale "*Nederlandsch Muzeüm*" beschouwde als een antwoord op de burgerlijke cultuur uit de late zestiende en vroege zeventiende eeuw: "*een Versailles van het Hollandsch leven, met den krachtigen polsslag van 1600*".<sup>31</sup> 'Renaissance' en 'paleis' waren dus retorisch verenigbaar.

Daartegenover stemde het gotische karakter zelfs in de denkwijze van Blondel bij uitstek over-

een met de gewijde en sublieme uitstraling van tempelgebouwen. Dit naar status gelijkwaardige, maar naar boodschap verschillende alternatief tussen 'paleis' en 'tempel' was door Thijm verwoord in *De Heilige Linie*, waarin hij schreef dat het paleis van Caesar een sacrale meerwaarde verkreeg door de toepassing van het frontaal, frontispies of tympaan. Wanneer Cuypers' inzendingen in het perspectief van deze symboliek tegen het licht worden gehouden, dan blijkt het voorschrift uit de *Cours d'Architecture* van Blondel tot op de letter gevolgd te zijn. Het motief waarom men een gebouw opricht en wat men tot uit-

<sup>31</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, pp. 373, 378; Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 3; Van Eck, 'Par le

Style', pp. 75-78; Van Eck, 'Nationaal pantheon en middeleeuws raadhuys'.

drukking gebracht wil zien - Thijms zinsnede "*wanneer daarvoor reden is*" - bepaalt zijn stijl <sup>32</sup> Oftewel, om Cuypers' alternatieven te interpreteren wilde men een 'paleis', dan zou men een keuze moeten maken voor renaissance. Zag men liever het sacrale karakter van de 'tempel der kunst' benadrukt, dan moest men zich voor de gotiek uitspreken. Voor het overige lijken de varianten A en B vooral in te spelen op de behoudende dan wel 'moderne' geest, of de meer internationaal gerichte versus de 'vaderlandsch' gestemde gezindheid in de jury.

Deze dubbele opvatting ten opzichte van het museum als type gebouw keerde terug bij de tweede prijsvraag uit 1874, toen Cuypers opnieuw twee verschillende plannen met stilistisch variërende opstanden indiende. Bij de ene plattegrond - een uitgeklapte U-vorm - gaf Cuypers als toelichting: "*Op deze wijze is de meest mogelijke partij te trekken van het terrein en kunnen de gebouwen zoodanig worden ingericht dat zij later tot vergrooing vatbaar waren*" <sup>33</sup> Hier zijn onmiddellijk de schilderachtige en rationele uitgangspunten te herkennen, die Cuypers' visitekaartje vormden. De andere plattegrond borduurde voort op die van de prijsvraag van 1863 en kan dan ook, zoals hierna bij de beschrijving duidelijk wordt, als Beaux-Arts-variant beschouwd worden. In de tussengelegen periode waren algemeen de denkbeelden over een 'eigen' stijl zover geëvolueerd dat het alternatief voor de opstanden niet langer een internationale variant bevatte. Enerzijds werd een ontwerp ingestuurd 'van' circa 1600, naar Cuypers beweerde geïnspireerd door de burgerlijke renaissance van het huis van Maarten van Rossum in Zaltbommel, maar met behoud van een aantal dominante sacrale gotische motieven. Anderzijds leverde hij een variant 'van' circa

1650-1700, hoofdzakelijk gestileerd op de renaissance van Lieven de Key, maar vooral door de ritmische geleiding met behulp van pilasters lonkend naar het Hollands classicisme van het Paleis (Raadhuis) op de Dam van Jacob van Campen. Een van de weinigen die dit laatste onderkende bleek achteraf Carel Vosmaer. Net zoals bij de eerste prijsvraag zou de jury ook ditmaal het minst controversiële plan bekronen, waarover men de minister schreef: "*Het ontwerp is geheel in den geest van de Nederlandsche Renaissance uit het laatste der XVIde en het begin der XVIIde eeuw*" De jury meende onder meer dat "*de pilasters ( ) daaraan eene levendigheid [zullen] bijzetten, die het ontwerp met de paanderbogen [boogfriezen (bvhh)] en de geprofileerde vensters missen zal*" <sup>34</sup>

In Cuypers' bedrijfsarchief kan men ter nadere beoordeling van dit alternatief verschillende tussenvarianten aantreffen, die vooral onder invloed van de kritiek van koning Willem III en zijn 'adviseurs' Ebersson en Cornelis Springer, tot stand gekomen zijn. Deze tekeningen zijn allemaal anders gedetailleerd en vertellen vooral hoezeer de architect geworsteld heeft om een 'Oudhollandse' modus te bereiken tussen de algemene voorkeur in Nederland voor het in de Gouden Eeuw gewortelde 'neutrale' classicisme - desnoods met een aantal renaissance-motieven - en zijn persoonlijke liefde voor juist die periode, waarin zich de 'spontane' overgang van de gotische naar de renaissance-architectuur had voltrokken. Hier lijkt inderdaad sprake van het op het scherp van de snede realiseren van "*nuances imperceptibles*", die er volgens Blondel toe bijdroegen "*a assigner a chaque bâtiment le caractère qui lui est propre*" <sup>35</sup> Tenzij men een dergelijke benadering als opportunisme af zou willen doen - waarbij de architect onverschillig de stilistische huik

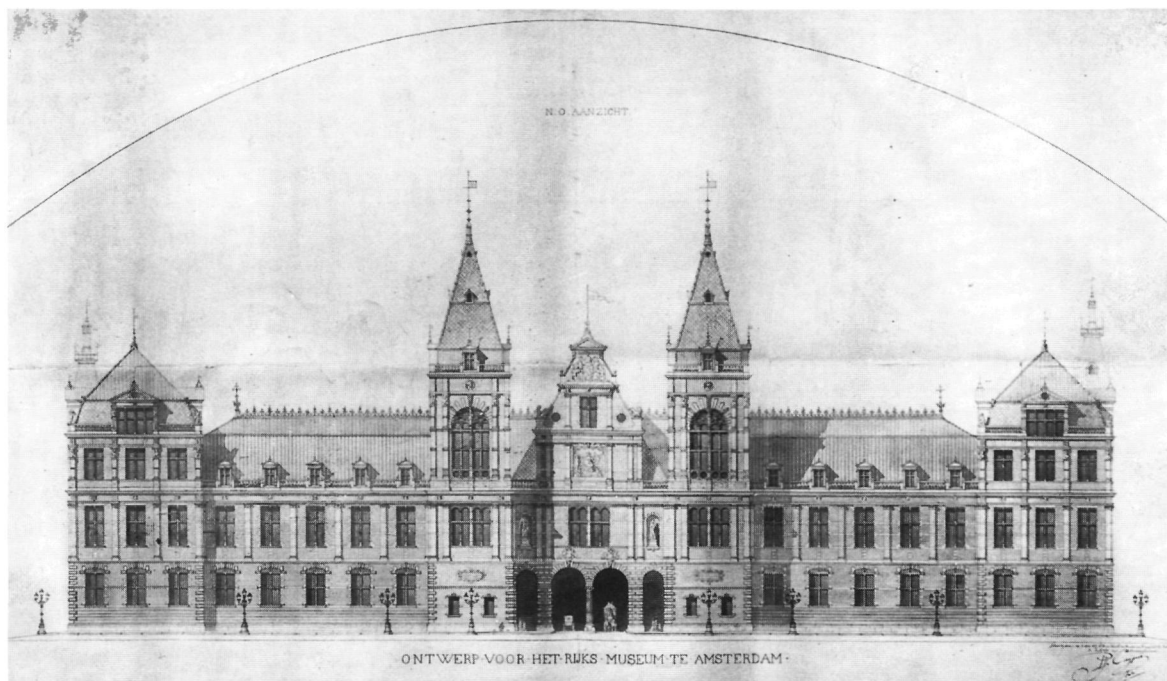
<sup>32</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, p. 378, 401, Thijm, *De Heilige Limie*, pp. 135-136, zie paragraaf 1.3 'Stijl als de corum'.

<sup>33</sup> Geciteerd naar Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', p. 184.

<sup>34</sup> Geciteerd naar Veenland-Heineman, 'De prijsvragen

voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 186-187, Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', p. 216.

<sup>35</sup> Blondel, *Cours d'architecture*, deel 1, pp. 373-374, Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, pp. 22-25.



50 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp van het frontaanzicht van het Rijksmuseum in de 'Oudhollandsche' variant van Vredeman de Vries en Lieven de Key*. Amsterdam 1875. Ingekleurde tekening. Herkomst: NAI, Rotterdam.

hing naar de wensen van de opdrachtgever - valt dit alleen te begrijpen in het kader van architectuur, die iets betekenen wil, een boodschap uit wil dragen en aan het publiek wil appelleren.

In welke mate Cuypers aan deze retorica van de architectuur vasthield, zou andermaal blijken bij de bouw van het Centraal Station. In de ontwerpen voor dit 'paleis voor de reiziger' ontdekte Aart Oxaenaar allerlei overeenkomsten met de laat-gotische en vroeg-renaissancistische paleisarchitectuur in Frankrijk. Cuypers gebruikte dit

genre eerder als inspiratiebron voor zijn renaissance-varianten voor de museumprijsvraag van 1863. Bij het station wist hij de Franse paleismotieven, onder meer ontleend aan Fontainebleau, vloeiend te combineren met elementen uit de daardoor beïnvloede burgerlijke bouwkunst in Vlaanderen en Nederland.<sup>36</sup> Opnieuw toonde Cuypers zich door deze retorica een leerling van Blondel, zij het dat hij diens theorie beoefende in de bouwtaal van zijn eigen tijd.

Bij het Rijksmuseum zou uiteindelijk met name

<sup>36</sup> Oxaenaar, *Centraal Station te Amsterdam*, pp. 47-56: Oxaenaar ziet voor deze ontleeningen onder meer een verklaring in de opmerking van F.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandsche bouwkunst*, 3 dln, 's-Gravenhage 1928-1941, deel 2, pp. 129, 131, dat de Nederlandse vroege renaissance zwaar leunt op de Franse

paleisarchitectuur, waarbij het kasteel van Breda een "Brabantsch Fontainebleau" heet; dat een dergelijk verband ook door Thijm en Cuypers specifiek werd gelegd is alleszins waarschijnlijk, maar vooralsnog niet aangetoond.

door toedoen van De Stuers de weg vrijgemaakt worden om een plan ten uitvoer te brengen, waarin de symbiose tussen middeleeuwen en renaissance - 'tempel' en 'paleis' - uitgangspunt was. Dit was zoals De Stuers in 1898 schreef *"ontworpen in overeenstemming met de denkbeelden welke in Nederland ruim eene eeuw vroeger [in casu midden zestiende eeuw (bvh)] den bouwmeester leidden, toen deze met behoud der in de Middeleeuwen voortreffelijke gebleken constructie, de nieuwe vormen der Renaissance daarop ter versiering toepastte. Als type dezer overgangperiode geldt het huis van Maarten van Rossum te Zalt-Bommel"*.<sup>37</sup> Het ziet ernaar uit dat de formulering van Cuypers in zijn brief aan Thijm uit 1864 werd overgenomen ter legitimatie van een burgerlijke bouwstijl, die De Stuers' afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken vanaf eind jaren 1870 als overheidsstijl zou uitdragen.

Zoals we nog zullen zien, heeft het driemanschap waarschijnlijk uit tactisch oogpunt de omstreken 'Oudhollandsche' opdruk van het Rijksmuseum rond 1882 opnieuw bijgesteld. Niet wat betreft de toen ver voltooide architectuur, maar op het punt van zijn decoratieve invulling. Waarschijnlijk onder invloed van de publieke leeropdracht van Thijm als hoogleraar aan de Rijksakademie werd in de uitmonstering de Grieks-klassieke onderstroom van de Westeuropese cultuur, die ook de 'Oudhollandsche' renaissance krachtig beïnvloed had, sterk geprofileerd. Deze knieval voor de klassieken, die mede bedoeld was als een gebaar naar de schare 'classicistische' tegenstanders van het te 'middeleeuws' geachte museumgebouw, werd gehuldigd in beelden, waarin de erkende idealisering van de Griekse oudheid door J.J. Winckelmann helder doorklonk.

## 5.2 BESCHRIJVENDE ANALYSE VAN HET COMPLEX EN DE VOORGEVEL

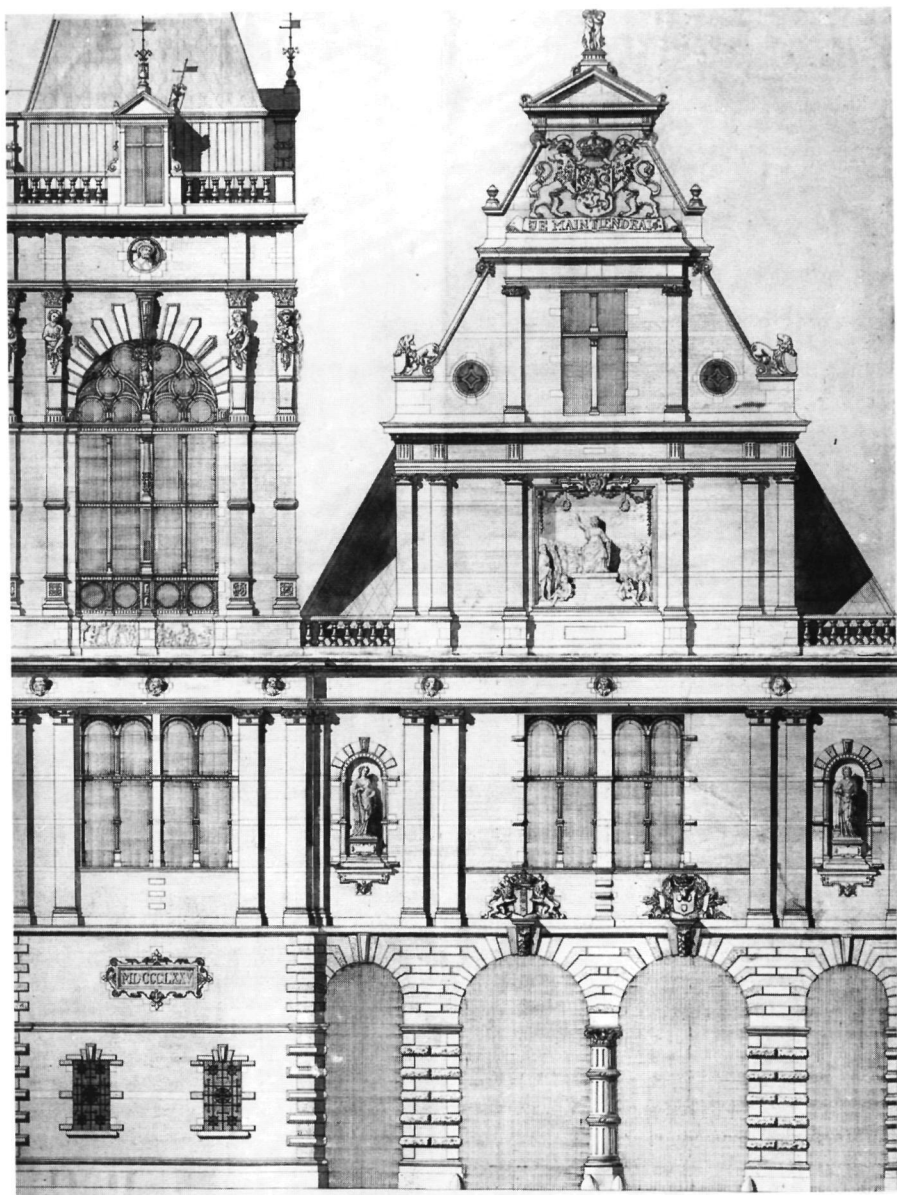
In de vormgeving van het Rijksmuseum heeft Cuypers geprobeerd verschillende van de hiervoor behandelde principes te verenigen. Overtuigd als hij was van de functie van stijl als *decorum*, of de formele uitdrukking van 'karakter', zou de architect de genoemde thema's van tempel en paleis uitwerken in de hoofdlijnen van de plattegrond en de opstanden. Iconologisch gezien was de 'tempel der kunst' toegewijd aan de Nederlandse Maagd. De andere titel werd door De Stuers in zijn ijveren voor een 'neutraal' museumgebouw benadrukt: *"een luisterrijk paleis ( ) voor Neerlands kunstschat-ten"*.<sup>38</sup> Bij de behandeling van het 'karakter' van de ontwerpen hiervoor bleek dat Thijm de beide begrippen min of meer als equivalent beschouwt, vooral wanneer hij in *De Heilige Linie* verwijst naar het paleis van Caesar dat door toepassing van het frontispies of de driehoekige topgevel gelijktijdig een 'tempel' wordt. Het derde thema is dat van de 'stad' en samenhangend daarmee de 'stadspoort', dat Cuypers ontleende aan het christelijke architectonische model van het hemelse Jeruzalem uit de *Apocalyps* van Johannes: *"corusca illa Dei civitate"* (die glanzende stad Gods). Deze benaming en haar alternatieven *"augustissimum illud Dei templum"* en *"sancta Jerusalem"* behoren tot de epitheta van Maria uit de litanie van Loreto en de *Laudes Marianae*, die in 1854 geïntegreerd werden in het *Dogma de immaculata conceptione*. Dit leerstuk heeft ook bij de iconologie van de Roermondse Teekenschool en het tegeltableau van Bezieling een belangrijke rol gespeeld. Zoals we zagen, is de beeldspraak van dit dogma bij deze 'kunsttempel' gebruikt om de gelijkstelling uit te drukken van Maria-Stad Gods-Architectuur en Maria-Nederlandse Maagd-Maatschappij. Deze tritsen waren eerder uitgewerkt in de iconologie van het Rijksmuseum. De titel *Caelstis urbs Jerusalem* vormt de aanhef van de *"Hymnus in festo dedicationis ecclesiae"* (hymne voor het

<sup>37</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 7.

<sup>38</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 135-136, De Stuers, 'P.J.H.

Cuypers' (1897), p. 26, ook Van Deyssel benadrukte het karakter van 'paleis'. A.J., J.A. Alberdingk Thijm, p. 112.





51 Detail van het frontispies in de Vredeman-de-Vries-variant. Amsterdam 1875. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: NAI, Rotterdam.



kerkwijdingsfeest), waarin Maria onder meer als Architectuur bezongen wordt. Deze compositie maakte vanaf de vroege middeleeuwen deel uit van de liturgie voor de wijdingsplechtigheid van kerken en kathedralen. In de kringen van Cuypers en Thijm werd de hymne opgevat als *"de typus, die allen echten Bouwmeesteren voor oogen zweefde bij het verordnen hunner plannen en het bestemmen der details"*<sup>39</sup>. Tenslotte was de stad in vroegere tijden identiek met de staat of maatschappij die vanouds voorgesteld werd als maagd. Hoezeer deze symboliek doordacht en herleefd werd, blijkt ook uit Thijms voorliefde voor het gebruik van de historische benaming *"augusta urbs Amstelodamum"*. In deze plaats zou zoals Aart Oxenaar analyseerde het Rijksmuseum als 'stad in het klein' verrijzen.<sup>40</sup>

Wie het Rijksmuseum vanuit deze iconologische desiderata nader beschouwt, merkt al snel tijdens een rondgang om het complex, dat vooral de *Schausite* aan de Stadshouderskade het strenge, hieratische karakter uitdraagt van de 'tempel' annex 'stadspoort'. Dit laatste motief wordt versterkt door de onderdoorgang naar het Museumplein, die door de gemeente Amsterdam bij het samenstellen van het programma van eisen ter ontsluiting van 'Zuid' bedongen was.<sup>41</sup> Het museum moest als een stadspoort de monumentale verbinding markeren tussen het 'oude' en het 'nieuwe' bolwerk. De rijk gedecoreerde voorgevel aan de Stadshouderskade onderstreept deze taak door de verwerking van triomfpoortmotieven die in engere zin betrekking hebben op het functioneren van het museum zelf en in diepere zin op zijn positie in de *"augusta urbs Amstelodamum"*. Doordat de *Schausite* van het gebouw naar de historische binnenstad werd gericht, werd duidelijk gemaakt dat daarachter een 'nieuw-Amsterdam' ging verrijzen: een eigentijdse tegenhanger van de stad uit de Gouden Eeuw. Maar daar bleef het

niet bij. Vanaf het moment dat men de hoekpaviljoenen aan de Stadshouderskade is gepasseerd begint de symmetrisch geordende massa van het Rijksmuseum zich op te lossen in allerlei geschaakte volumes, waarvan de schilderachtige variatie naar het Museumplein toe steeds levendiger wordt door verspringende elementen als de traptorens, de bibliotheek, het fragmentengebouw, maar ook de annexen als de Oefenschool van de Rijksnormaalschool en de directeurswoning. Kortom, het representatieve voorfront vertelt door architectuur en decoratie zowel van de stedenbouwkundige bedrijvigheid achter de 'stadspoort', als van de 'schoonheidsdienst' in de 'tempel'. Achter de voorgevel ligt de doelmatig ingerichte 'museumstad' waar op allerlei niveaus en in diverse geledingen een veelheid van taken uitgevoerd wordt. Hier bevindt zich de expositie-, inventarisatie-, acquisitie- en onderwijsmachine, die de voorwaarden vervult voor de cultus van de kunst, en veel later tot model heeft gediend van de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool.

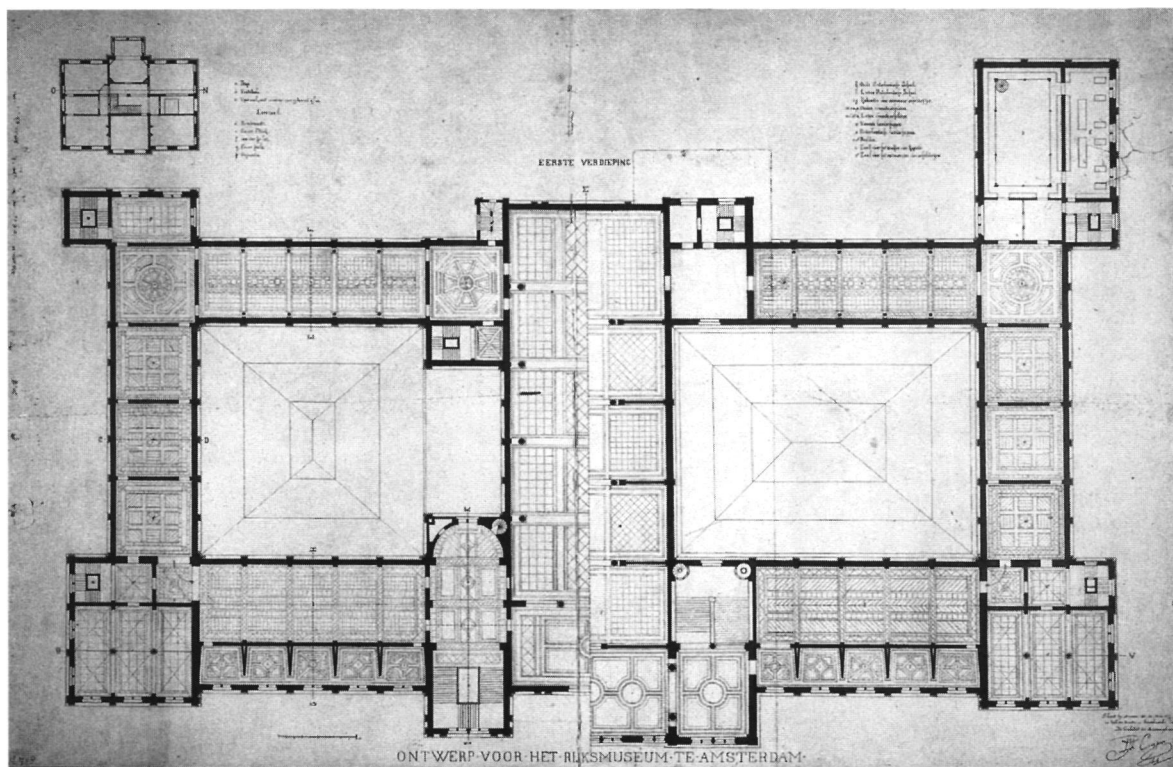
Deze hiërarchische opzet werd door Cuypers gerealiseerd met behulp van een plattegrond die, zoals gezegd, alle kenmerken verraaft van het Franse Beaux-Arts-ontwerpen, zoals hij dat in Antwerpen had geleerd. Hij slaagde erin deze vorm van rationalistische planning - waarbij een helder afleesbaar grondplan voorop stond - te verenigen met logische en eerlijke constructies in de trant van Pugin en Viollet-le-Duc door op een barok-classicistische paleisplattegrond, met axiale symmetrie, een 'Oudhollandsch' gevarieerd ensemble op te trekken. Hierbij moet zeker nog gewezen worden op de invloed van het 'Raedhuys' (Paleis) op de Dam van Cuypers' grote model Jacob van Campen, waarvan in het hoofdstuk over het frontispies van het Rijksmuseum de iconologische aspecten zullen worden toegelicht. Ook bij

<sup>39</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 88-89, Wap, 'De christelijke Kunst', pp. 41-42, zie voor de hymne bijlage VI 13 'Caelistis urbs Jerusalem', zie paragraaf 4.5.1 'Bezieling-Maria-Conceptie'.

<sup>40</sup> A.J., J.A. Alberdingk Thijm, p. 320, Hoogewoud, P.J.H. Cuypers en Amsterdam, pp. 29-34, zie paragraaf 4.5.1 'Be-

zieling-Maria-Conceptie'.

<sup>41</sup> Veenland-Heineman, 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum', pp. 181-182, Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, p. 17.



52 P.J.H. Cuypers, *Het Rijksmuseum*, presentatietekening met de plattegrond van de eerste verdieping, gedeeltelijk overgeplakt met een variant voor de ontsluiting. Amsterdam circa 1877.  
Herkomst: NAI, Rotterdam

het raadhuis valt op dat de ruimtes op assenstelsels zijn gecomponeerd door de aaneenschakeling van grotere en kleinere vertrekken in elkaars verlengde - zoals bij het Rijksmuseum de zalen en de kabinetten - en de groepering rond een centraal element, zoals de beide (overdekte) binnen hoven.<sup>42</sup>

De opzet van het Rijksmuseum vertoont een heldere ruimtelijke structuur. Als gevolg van de door de gemeente afgedwongen onderdoorgang zijn de hoofdingangen in de torens direct aan weerszijden van de middenrisaliet geplaatst. Zij

geven via ruime trappen toegang tot de voorhal, die dwars op de as van de onderdoorgang ligt. Hier heeft Cuypers kans gezien opnieuw een opmerkelijk motief in het reeds gegeven kader in te passen: de middeleeuwse processieroute vanaf een monumentale westbouw, hier de voorhal, via het 'middenschip' - de eregalerij direct boven de onderdoorgang - naar het sanctuarium, de Rembrandtzaal. Hier hing, zoals Jochen Becker terecht constateerde, bij wijze van monumentaal altaarstuk de schier sacrale Nachtwacht, cultusbeeld voor het 'Vaderlandsch ge-

<sup>42</sup> De relatie tussen Stadhuis op de Dam en Rijksmuseum werd (her)ontdekt door Keuzenkamp, 'De plannen

voor het Rijksmuseum', p. 134; zie voorts Hoogewoud, *P.J.H. Cuypers en Amsterdam*, p. 30.

voel'. Rondom deze 'processieroute' en de beide overdekte binnenplaatsen waren de overige tentoonstellingsruimten gegroepeerd met de kabinetten aan weerszijden van de eregalerij als kapellen. Zeer bijzonder was de afdeling voor het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst rond de westelijke binnenhof. Hier kon men een route afleggen, waarbij men van ruimte tot ruimte verder doordrong in de vaderlandse cultuurgeschiedenis. Zoals in het hoofdstuk over De Stuers werd uiteengezet kreeg de toeschouwer hier de rol toebedeeld van levende figurant die zich gaandeweg kon identificeren met een personage uit de tijd, die door het interieur van de zaal in de verbeelding opgeroepen werd.<sup>43</sup>

Programmatisch bestaat er een grote samenhang tussen het monumentale frontispies van het Rijksmuseum en de direct daarachter gelegen voorhal. In de volgende hoofdstukken zal telkens weer blijken dat het sculptuurprogramma nauwelijks los te koppelen valt van het decoratieschema van de voorhal, doordat allerlei motieven in- en uitwendig, dwars door de muren heen, met elkaar verbonden zijn. Zo worden buiten en binnen 'grote mannen' of 'typen' uit de cultuurgeschiedenis - liefst exemplarisch voor gelijkwaardige 'gouden era's' - aan elkaar gekoppeld of zelfs tweevoudig weergegeven. Apelles staat afgebeeld in de vensters binnen, maar kan tevens herkend worden in een van de reliëfs van het fries boven de onderdoorrit. In de glas-in-loodramen wordt een bouwmeester met driehoek en passer afgebeeld, die aan de buitenzijde een pendant heeft in de Griekse "*meester van het werk*" met op de banderol over zijn arm voor de helft zichtbaar een cirkel met vierkanten en driehoeken. Deze verbanden, waardoor de voorgevel een nauwkeurige aankondiging blijkt te bevatten van hetgeen zich binnen afspeelt en welbeschouwd de scheiding tussen binnen en buiten in ideële zin opgeheven wordt, komen in het hoofdstuk over 'Victorie' uitvoeriger ter sprake.

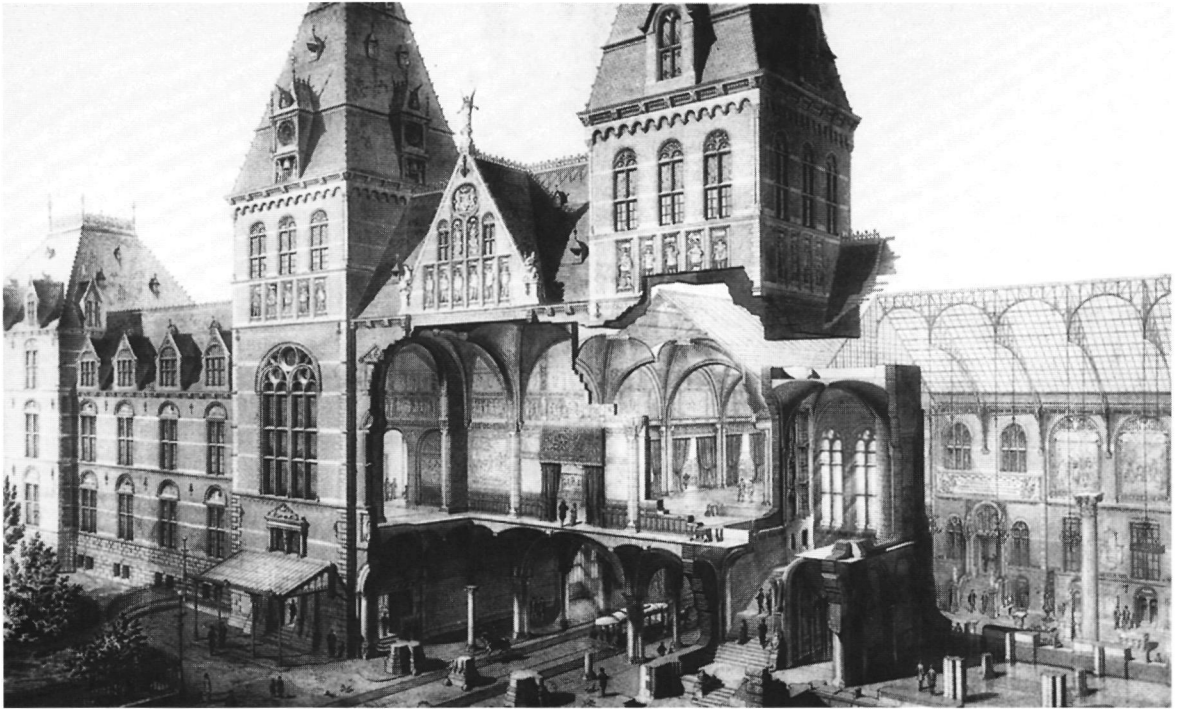
Het sterk verweven motief van 'tempel' en 'pa-

leis', en 'stad' of 'stadspoort' wordt, zoals gezegd, aan de hoofdgevel op bijzondere wijze verbeeld. De duiding als 'tempel' door het markante fronton dat de centrale gevel accentueert; die als 'poort' door de arcade van de onderdoorrit welke bekroond wordt door een monumentaal fries met reliëfs. Deze thema's keren, zoals hierna duidelijk wordt, in de sculptuur terug. Van beneden naar boven start de beeldencyclus bij de beide toegangen met de respectievelijke opschriften "*Nationale kunst*" (westelijk), waarachter zich het genoemde Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst bevindt, en "*Schilderkunst*" (oostelijk), met de kabinetten voor de 'Oudhollandsche' meesters en het prentenkabinet. De laatste toegang wordt dan ook geflankeerd door de personificaties van de Schilder- en de Graveerkunst, terwijl de eerste de Bouw- en Beeldhouwkunst als herauten heeft.

Een niveau hoger bevindt zich het fries boven de vierdelige stads- en triomfpoort. Dit is als een drieluik ingedeeld: de middenpartij heeft als centrale groep de Nederlandse Maagd op haar troon, geflankeerd door Wijsheid (westelijk) en Gerechtigheid (oostelijk), terwijl aan haar voeten overeenkomstig de Schoonheid en de Waarheid gelegen zijn. De Nederlandse Maagd reikt kransen uit, ten teken van de artistieke triomf, aan grote mannen uit de cultuurgeschiedenis, zoals de architect van Karel de Grote Einhard, Rombout Keldermans, Claus Slüter, Lucas van Leijden, Rembrandt en zijn leerlingen, Jan Steen, Paulus Potter, Adriaen van der Werff, Jacob de Wit, Rachel Ruys en nog enkele anderen. Hierdoor is de stadspoort gelijktijdig een triomfpoort. Aan de westelijke kant is in de vleugel een allegorie op "*de Teeken- en Schilderkunst*" verwerkt. Gestileerd op de vaste iconografie van 'Sint Lucas schildert de Madonna' zit een Grieks uitgedoste schilder - Apelles - temidden van zijn schetsende leerlingen het model in zijn atelier te portretteren: een half-naakte vrouw met kind, Venus met Amor, die de gebruikelijke plaats inneemt van de Madonna met het Christuskind. De pendant aan de oostelij-

<sup>43</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'",

p. 257; zie paragraaf 3.3 "'Een echt romantische illusie'".



53 P.J.H. Cuypers (ontwerp) en A. van Delden (uitvoering), *Perspectivische doorsnede van het Rijksmuseum*, met in het frontispies Bezieling-Theorie en Arbeid-Praktijk. Lithografie. Amsterdam circa 1882.  
Herkomst: De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-museum te Amsterdam*, (1898).

ke zijde heeft tot onderwerp “*de Bouw- en Beeldhouwkunst*”: hier staat de Griekse “*meester van het werk*” (*Magister operum*) centraal die met de schetsrol over zijn arm zijn opzichter aanwijzingen geeft hoe de ‘tempel’ opgetrokken moet worden. We zien de steenhouwer, de ornamentbewerker, de sjouwer en de beeldhouwer aan het werk die hun aandeel aan de bouw en decoratie van het complex leveren.

Weer een niveau hoger bevinden zich in de zware steunberen die de hoofdgevel verticaal doorsnijden en schragen, de beelden van Geschiedenis (westelijk) en Kunst (oostelijk). Vermoedelijk vormen zij onder meer een allusie op de gelijknamige afdeling van De Stuers die verantwoordelijk was voor de totstandkoming van het Rijksmuseum. Zij worden bekroond door zware en rijk gedetailleerde baldakijnen, die met hun

centrale, torenachtige opbouw het begrip ‘hemelse Stad’ accentueren. Iets hoger zijn op de overeenkomstige positie in de gevel de medaillons met de bustes van Rembrandt van Rijn en Bartholomeus van der Helst aangebracht. Direct daarboven bevinden zich de friezen met aan de westelijke zijde Cuypers als klassieke architect, “*D’aertsbouwheer*” of demiurg, die door Minerva wordt geïntroduceerd bij de Nederlandse Maagd om haar de bekroonde plannen voor het Rijksmuseum te tonen. Cuypers wordt vergezeld door de gevleugelde Victorie die in de ene hand de ‘palm der overwinning’ en de andere een lauwerkrans boven zijn plannen houdt, als herinnering aan de prijsvraag van 1874. In de pendant bieden vier Grieks geklede muizen van de Schilder-, Graveer- en Beeldhouwkunst onder leiding van Architectura en wederom bijgestaan door Minerva, de Nederlandse

Maagd in haar hoedanigheid van "*Kunst*" de sleutels aan van het museum als muzenhuus

Deze verticale geleding wordt visueel beconcurrereerd door de horizontale reeks van drie monumentale vensters, gewijd aan Geloof, Liefde en Hoop. Het middelste, Liefde zit tussen de beide steunberen met de beelden van Geschiedenis en Kunst, terwijl de westelijke toren gesierd is met Geloof en zijn pendant met Hoop. Deze horizontale baan wordt versterkt door de serie tegeltafels met 'Oudhollandsch' uitgedoste herauten, die de wapenschilden dragen van de belangrijkste Nederlandse steden, en dwars over de westelijke toren, het gelijkzijdige tympaan en de oostelijke toren lopen. Het tympaan of frontispies in engere zin vormt de bekroning van de middenrisaliet aan de basis zit westelijk Bezieling, een jongeman die naar de hemel staart met een boek op zijn schoot, en oostelijk Arbeid, een oudere heer die geconcentreerd zijn werk zit te tekenen. Op de top bevindt zich Victorie, die als overduidelijke variant van de Nike van Samothrake, kransen uitreikt aan die kunstenaars die met hun oeuvre de overwinning behaalden in hun worsteling met geest, vorm en materie, en de roem van het land verkondigen.

Naast deze horizontale en verticale geleding kent de voorgevel een kruislings gecombineerd schema van gelijkzijdige en 45°-driehoeken. Hierdoor manifesteren zich tussen de beelden en reliefs allerlei lijnen, die zowel compositorisch als allegorisch bijdragen aan de boodschap van het frontispies als titelpagina van het 'boek der leken' dat Rijksmuseum heet. De interpretatie van deze 'stralen' van het "*heerlijk prisma*", om Thijms woorden naar het sculptuurprogramma te extrapoleren, komt als het slot van het deel 'Eenheid en Veelheid' aan de orde.

Aparte vermelding in deze beschrijvende analyse verdient de Oefenschool bij het Rijksmuseum, waarvan het tegeltabelau boven de entree behandeld wordt in relatie tot het relief De Teeken- en Schilderkunst. In 1890-1891, kort na de dood van Thijm, werd aan het complex van de Rijksmuseumgebouwen "*de Oefenschool der Normaalschool*" voor aankomende leraren, vormgevers en tekenaars toegevoegd. Zoals bij de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool kort uiteengezet werd, paste de aanwezigheid van een dergelijk instituut volkomen in de opvattingen van De Stuers. Men ging daarbij uit van de educatieve wisselwerking tussen enerzijds het museum als monumentaal kunsthistorisch boekwerk - "*een bron van vruchtbare studie voor ieder die zich op de beoefening der bouwkunst en der decoratieve kunsten toelegt*", aldus De Stuers - en anderzijds de opleidingsinstituten, waar begaafde leerlingen tot volleurde meesters werden geschoold. Of, zoals de oud-leerling en bekende driehoekstheoreticus J. H. de Groot meende "*hier is een zuurdesem, die als 't ware het land zal doortrekken*"<sup>44</sup>. Doordat nieuwbouw en opleiding bij het museum hand in hand gingen speelde als vanzelf de geliefde analogie tussen de 'lootse' en de kathedraal een rol van betekenis. Bij het Amsterdamse complex werd deze geprojecteerd op de 'tempel der kunst' in wording - zoals verbeeld in het relief met de Griekse 'meester van het werk' - en de bouwloods, die uitgroeide tot de Quellinusschool. Opgezet om te kunnen voorzien in vakmensen bij de bouw en de decoratie van het Rijksmuseum, werd de bouwloods in 1879 omgevormd tot Quellinusschool en buiten het museumterrein ondergebracht in Cuypers' voormalige woonhuis aan de Vondelstraat. Tenslotte kreeg 'Quellinus' in 1885 onderdak in een speciaal door Cuypers ontworpen gebouw in de Frans Halsstraat, waarin de school tot 1924 zelfstandig zou functioneren.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2, Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp. 26-30, deel 2, pp. 273-296, ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, zorg beeldende kunsten, inclusief onderwijs, nrs. 2651-2693, Rijksnormaalschool en Rijkschool voor de Kunstnijverheid, De Groot, 'Toespraak gehouden 12

mei 1', p. 88, zie voorts paragraaf 3.2. "Te leeren teekenen zooals men ziet"

<sup>45</sup> Hoogewoud, *Cuypers en Amsterdam*, pp. 19, 97-98, 'Quellinus' werd helaas in 1985 gesloopt!, De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), p. 27.



54 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp van het definitieve frontaanzicht van het Rijksmuseum* met witte vlakken voor de sculptuur en de tegeltableaus: *Arbeid en Bezieling* zijn hier in hun uiteindelijke versie met potlood nauwelijks zichtbaar ingetekend. Amsterdam eind 1882-begin 1883. Ingekleurde tekening.  
Herkomst: NAI, Rotterdam.

Legende:

- |   |   |    |   |
|---|---|----|---|
| 1 | Victorie  | 10 | Reliëf "De Teeken- en Schilderkunst"  |
| 2 | Bezieling   | 11 | De Nederlandse Maagd tussen Wijsheid en Rechtvaardigheid met Waarheid en Schoonheid aan haar voeten, temidden van nationale kunstenaars |
| 3 | Arbeid  | 12 | Reliëf "De Bouw- en Beeldhouwkunst"   |
| 4 | Cuypers als demiurg met zijn bekroonde bouwtekeningen wordt door Minerva voorgesteld aan de Nederlandse Maagd       | 13 | Kariatide met "Nationale Kunst"   |
| 5 | De muzen, begeleid door Minerva, bieden de sleutels van het "Muzenhuys" aan aan de Nederlandse Maagd als "de Kunst" | 14 | Kariatide met "Schilderkunst"   |
| 6 | Medaillon met Rembrandt van Rijn  | 15 | De Bouwkunst  |
| 7 | Medaillon met Bartholomeus van der Helst  | 16 | De Beeldhouwkunst   |
| 8 | Geschiedenis  | 17 | De Schilderkunst  |
| 9 | Kunst   | 18 | De Graveerkunst   |

A, B en C: Wapenherauten van de belangrijkste Nederlandse steden  
D, E en F: De ramen Hoop, Liefde en Geloof

NB In het plaatwerk van De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-museum te Amsterdam* (1898), wordt het gebouw heraldisch beschreven, staande achter de gevel, waardoor links en rechts, oost en west een 'omgekeerde' betekenis krijgen. Tenzij anders aangeduid wordt in dit boek de gevel met het gezicht naar het gebouw toe beschreven.

De oprichting van het nieuwe instituut bij het Rijksmuseum was niet bedoeld ter vervanging van 'Quellinus'. De naam "*Oefenschool der Normaalschool*" geeft al aan dat ze de praktijkinstelling vormde van de in het museum gevestigde "*Rijks-Normaalschool voor Teekenonderwijzers*". Terwijl de aankomende leraar er didactische ervaring opdeed in het tekenonderwijs, konden in beginsel de meer succesvolle leerlingen hun opleiding vervolgen aan de Rijksnormaalschool. Dit lijkt parallel te lopen met hetgeen het onderzoek naar de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool aan het licht bracht: men begon zijn vorming aan de Ambachtsschool ('Quellinus') om afhankelijk van de resultaten door te stromen naar de Teekenschool (Oefenschool), waar men vooral een lesprogramma voor technische tekenaars kreeg voorgeschoteld, die als intermediairs tussen de ontwerper en de ambachtsman kwamen te staan. Al naar gelang het bewezen talent en de ambitie kon men de opleiding voltooien aan een van de beide scholen in het Rijksmuseum.<sup>46</sup> Deze functie van de Oefenschool wordt aangekondigd door de serie geglazuurde kaders tussen de vensters van de klaslokalen, met de symbolen van Cuypers' ontwerpinstrumentarium: driehoek, lijneaal, rechthoek, passer, etc., die door een belettering worden verduidelijkt. Aan de hand hiervan werden de praktische en technische aspecten van het ontwerpvak in kaart gebracht. Maar ook voor de ideële inslag van het vormgeven werd een visitekaartje afgegeven. Bij de entree van het instituut zou de leerling dagelijks, iedere keer weer met een dubbele boodschap geconfronteerd worden. Enerzijds met het opschrift van De Stuers, "*Teekenen is spreken en schrijven tegelijk*", dat hem de hegemonie van de lijn als bemiddelaar van vorm en inhoud inprent en anderzijds met het daarboven geplaatste tegeltabelau van de drie gratiën Schoon, Waar en Goed, die hem de eeuwige beginselen voorhouden, waarnaar hij zijn

hand moet richten. Alleen dan zou hij in staat zijn een eigen en eigentijdse bijdrage te leveren aan het kunstpatrimonium, dat in het museum bewaard en tentoongesteld werd.

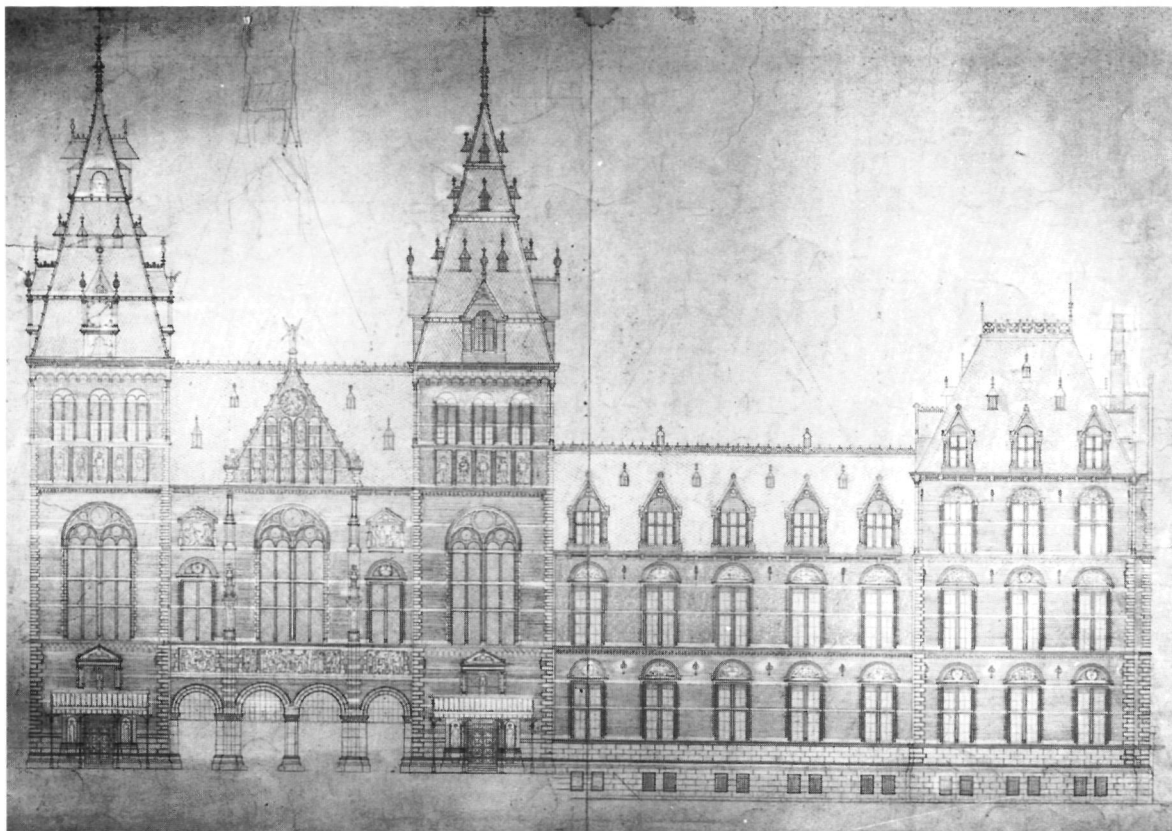
### 5.3 DE ONTWIKKELING VAN HET SCULPTUURPROGRAMMA VAN DE HOOFDGEVEL

Om de ontwikkeling van het sculptuurprogramma van de hoofdgevel te schetsen zijn hier twee lijnen uitgezet. Allereerst wordt gekeken naar de herkomst van het gekoppelde leidmotief van deze studie: de beeldformule van Arbeid en Bezieling. Vervolgens wordt gezien welke opvattingen ten grondslag hebben gelegen aan het totale concept van de *Schausite* van het Rijksmuseum. Door deze twee onderwerpen uit te splitsen werd duidelijk dat de formule van Arbeid en Bezieling een vooral sterk 'Oudhollandsch' stempel draagt, waarvan niettemin de klassieke en christelijke wortels duidelijk traceerbaar zijn. De totale gevel van het Rijksmuseum daarentegen is in zijn uiteindelijke vormgeving krachtig bepaald door de idealisering van de Griekse oudheid door J.J. Winckelmann, wiens visie met name via de beeldhouwer Louis Royer aan Thijm overgedragen is. Binnen deze context zag men kans om aan de hand van een alternatieve *Concordia novi et veteris testamenti* christelijke, humanistische en 'Oudhollandsche' elementen in de beeldencyclus in te vlechten. De verantwoording voor deze combinatie van elementen uit verschillende 'gouden era's' - klassieke oudheid, middeleeuwen, renaissance, Hollandse 'Gouden Eeuw' -, die zowel de beeldencyclus, als de interne uitmonstering beheerste, lag in handen van Thijm. Zoals uit het hoofdstuk over het frontispies als 'titelblad' naar voren komt, zette hij daarvoor de toon met zijn *Openingsrede* als hoogleraar in de kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksakademie te Amster-

<sup>46</sup> Hubar, 'De Teekenschool', pp. 175, 181 noot 43: GAR Gemeentearchief 1796-1933, nr 4455: stukken betreffende de fusie van de Teeken- en Ambachtsschool, 1920; ibi-

dem, nr 179: handelingen van de Gemeenteraad, 9 april 1896, pp. 83-85.





55 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp van het frontaanzicht van het Rijksmuseum* in de 'Oudhollandsche' variant van het Maarten van Rossum-huis te Zaltbommel. De reliëfs tonen de definitieve taferelen. Bezieling en Arbeid figureren hier nog in de variant van Theorie en Praktijk. Amsterdam, circa 1882. Tekening. Herkomst: NAI, Rotterdam.

dam in 1876. Als anonieme auteur van de *Toelichting der stoffeering van Voorhal en Rembrandtzaal van het RijksMuseum* in 1885 zou Thijm deze eenvoudige historische gelaagdheid van het programma bevestigen.<sup>47</sup>

Alvorens met de ontwikkeling van de sculptuur verder te gaan moet onder de aandacht gebracht worden dat de reconstructie daarvan bemoeilijkt werd door de hiaten in het

bronnenmateriaal. Van het Rijksmuseum zijn wel vele prachtige presentatietekeningen en honderden (ongedateerde) detailtekeningen bekend - met her en der elementen van de decoratieve invulling - maar van de beeldencyclus zelf zijn nauwelijks zelfstandige ontwerpschetsen of studies bewaard gebleven. Daarnaast zijn in de briefwisseling wel sporen van de invulling, maar niet van de oorspronkelijke conceptie van het decoratieve

<sup>47</sup> Zie paragraaf 15.2 'Louis Royer'; voorts Thijm, *Openingsrede*, m.n. pp. 21-28; Thijm, *Toelichting der stoffeering*

*van voorzaal en Rembrandtzaal.*



programma terug te vinden. Met name de rol van Thijm kan - buiten de opschriften in en om het museum - amper ondubbelzinnig gespecificeerd worden, doordat er slechts enkele notities en een serie aforismen bewaard zijn, naar verluidt ter kalligrafie in de voorhal. Enkel door een terloopse opmerking van Thijms zoon Lodewijk van Deyssel weten we dat zijn vader verantwoordelijk was voor de anonieme *Toelichting* met de uitleg van het decoratieschema van de voorhal en de Rembrandtzaal. De Stuers nam deze tekst vrijwel woordelijk over in het grote plaatwerk uit 1898.<sup>48</sup>

De leemte in de bronnen met betrekking tot de participatie van Thijm zijn ongetwijfeld vooral ontstaan door het gerichte streven van de rijksambtenaar De Stuers om ieder spoor van verwijtbaar 'samenzweren' door de drie katholieke kopstukken weg te werken. Dit onderwerp vermocht wat betreft het Rijksmuseum en de Rijksakademie zowat jaarlijks de Tweede Kamer en de pers bezig te houden. Het lijkt wel of De Stuers vanuit zijn overtuigdheid *avant-la-lettre* van de 'maakbaarheid van het verleden' als een *Big Brother* de rol van Thijm uit de geschiedenis van de totstandkoming van het Rijksmuseum heeft weggegomd. Een van de weinige concrete aanwijzingen terzake van Thijms betrokkenheid bij het programma van het Rijksmuseum komt uit de hoek van zijn leerling Antoon Derkinderen. In 1897 kibbelde de schilder met Albert Verwey over de dirigerende rol die de dichter opeiste in het concept van het programma voor de Koopmansbeurs van H. P. Berlage. Derkinderen

meende dat Verwey zich spiegelde aan "*de verhouding van Thijm tot de versiering van het Rijksmuseum*". Thijms Akademieerlingen waren kennelijk zeer goed op de hoogte van de inbreng van hun hoogleeraar in het bewuste decoratieprogramma.<sup>49</sup>

Het gebrek aan bronnenmateriaal valt anderszids te verklaren uit de vele contacten die er *vis-à-vis* tussen het driemanschap bestonden. Afgezien van Thijms wekelijkse etentje bij Cuypers waren er de bekende avonden met de Vioolstruik, een literair katholiek gezelschap, waarover met name het jongste lid, Lodewijk van Deyssel, hoogst amusant verslag heeft gedaan. Vooral in de periode 1882-1888 was Thijm regelmatig in het Rijksmuseum aanwezig om er zijn "*bibliotheek [te] schikken*", die hij aan het rijk in bruikleen had gegeven.<sup>50</sup> Uit een brief van Cuypers aan De Stuers blijkt dat men tot ver in 1882 over de precieze invulling van het decoratieschema nadacht. "*Ik zie je al glimlachen alweer eene verandering!*", luidde de aanhef van dit schrijven, waarin een drietal schetsen de vele lacunes in het ontwikkelingsproces van de gevel op cruciale punten compenseert.<sup>51</sup> De voorzetten tot de inhoudelijke indeling van de gevel lagen echter al vast in het concept-programma van circa 1880, dat niet alleen als uitgangspunt voor de sculptuurprijsvraag diende, maar ook voor de competitie voor de glas-in-loodramen in 1883. Zoals hierna zal blijken wordt daarin voor het eerst gewag gemaakt van de bekroning van het frontispies door Victorie, Bezieling en Arbeid.

<sup>48</sup> NAI, Archief firma Cuypers & Co, nr C696, stuk betreffende het concept-programma van de uitmontering van het Rijksmuseum, z.d., Thijm, Aforismen, zie bijlage 14 'Aforismen', Van der Plas, *Vader Thijm*, pp. 593-594, Rietbergen, 'Thijm herdacht', p. 50, verwijst naar KDC, Thijm-archief nr 2198 (Rembrandtzaal), Prick, 'Lodewijk van Deyssel als potentiële bezorger van de verzamelde werken van J. A. Alberdingk Thijm', p. 225, die verwijst naar Thijm, *Toelichting der stoffeering van voorzaal en Rembrandtzaal*, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 32-34, 35-36.

<sup>49</sup> Broekhuis, 'Antoon Derkinderen en de Beurs van Berlage', p. 6, zie voorts Tibbe, *R. N. Roland Holst*, pp. 27-32, 84.

<sup>50</sup> K. J. L. Alberdingk Thijm (L. van Deyssel), 'Een Viool-

struik-avond in 1881', pp. 25 e.v., J. Th. J. Cuypers, 'Jeugtherinneringen', pp. 37 e.v., C. Thijm, *Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 313, aan Catharina d.d. 23 oktober 1882, p. 326, aan J. F. M. Sterck d.d. 7 december 1888, zie voor de bibliotheek van Thijm in het museum ook Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 308 noot 51.

<sup>51</sup> SVdS, ongeinventariseerd (doos nr 143), brief van Cuypers d.d. 31 maart 1882 met dank aan dr. Wies van Leeuwen die mij dit stuk aanreikte.

<sup>52</sup> Lassus, *Album de Villard de Honnecourt*, p. 15, parafraseert Didron, 'Statutaires des Cathédrales de France', p. 47, abusievelijk vermeldt Lassus pp. 35-38, in werkelijkheid schrijft Didron "( ), il a le travail pour appui et la



56 Pieter Serwouters, *Drukkersmerk van Adriaen Roman, werkzaam te Haarlem van 1611 tot 1648*, met links en rechts Labor of Arbeid en Diligentia of Nauwgezetheid. Houtsneede.

### 5.3.1 DE WORTELS VAN DE BEELDFORMULE VAN 'ARBEID EN BEZIELING': DE 'OUDHOLLANDSCHE' NADRUK

Maintenant que l'homme est créé, qu'il sait travailler et se conduire, que d'une main il prend *le travail* pour appui, de l'autre *la vertu* pour guide, il peut vivre et faire son histoire.<sup>52</sup> (J.B. Lassus naar A.-N. Didron over de

*vertu* pour guide. L'homme peut donc vivre dans le monde et faire son histoire." (vet door mij, bvhh); met dank aan Aart Oxenaar die mij op de passage bij Lassus wees.

<sup>53</sup> Van Mander, *Het schilder-boeck*, frontispies, z.p.; Thijm, Gerard Lairesse, p. 213; het titelblad van *Twe-spraak vande Nederduitsche Letterkunst* uit 1584 van Hendrik Laurensz. Spieghele met het embleem van de rederijkerskamer In Liefd Bloeyende, staat afgebeeld in J.C.

sculptuur van de kathedraal van Chartres)

Toen de orde der benedictijnen het streven van haar stichter onder de noemer *ora et labora* plaatste, vatte zij de haast archetypische tweedeling in het menselijke bestaan, de *vita contemplativa* tegenover de *vita activa*, samen in een handzame formule. Deze indeling in het meer handelende karakter en het meer denkende type mens zou zich in allerlei varianten en met een grote gradatie aan accentverschillen manifesteren. Wanneer we nagaan welke versies het driemanschap bekend hadden kunnen zijn, dan kan onder meer gewezen worden op de personificatie van menselijke kwaliteiten en ondeugden in de middeleeuwse kathedraalsculptuur, zoals "*le travail*" en "*la vertu*" bij Chartres. Daarnaast kon men tot het bestaan van deze tweedeling concluderen op grond van het 'Oudhollandsche' frontispies bij de editie van 1618 van *Het Schilder-boeck* van Carel van Mander, en wel in de 'pijlers' met de symbolen van de poëtische inventie en ambachtelijke vaardigheid. Mutatis mutandis geldt dat voor het kunstenaarsgezelschap Ingenio et Labore van Gerard Lairesse (1707). Wie de verschillende gravures, titelbladen, et cetera uit de zestiende en de zeventiende eeuw bekijkt zal het duo in allerlei varianten aantreffen. Zo kan gewezen worden op het fontispies van *Twe-spraak vande Nederduitsche Letterkunst* uit 1584 van Hendrik Laurensz. Spieghele met het embleem van de katholieke rederijkerskamer 'In Liefd Bloeyende', waarin *Labor et Constansia* - Arbeid en Standvastigheid - gepersonifieerd zijn. Een ander voorbeeld vormt het drukkersmerk van Adriaen Roman, werkzaam te Haarlem van 1611 tot 1649, waarin *Labor* en *Diligentia* - Arbeid en Nauwgezetheid - als herauten

Alberdingk Thijm en J.F.M. Sterck, red., *Het Jaarboekje van Alberdingk Thijm, Almanak voor Nederlandsche Katholieken* 50 (1901), tussen p. 106 en p. 107; met dank aan dr P.J.H. Ubachs die mij op het drukkersmerk van Adriaen Roman attendeerde; de bedoelde allegorieën van Goltzius werden geëxposeerd in het Museum Boymans-van Beuningen tijdens de tentoonstelling *The Physical Self* van Peter Greenaway in november 1991-februari 1992.

figureren. In deze versie komt het duo ook voor in een tweetal allegorieën van Goltzius, en wel in relatie met *Ars* en *Usus* - Kunst en Gebruik - die als sleutelwoorden zoals we in 'Bezieling' zullen zien bij Durer zo'n belangrijke rol speelden.<sup>53</sup> Op deze en aanverwante 'Oudhollandsche' modellen kon men terugvallen toen in de negentiende eeuw de betreffende tweedeling opnieuw gelanceerd werd, nu in de gedaante van het Thijm-aanse duo Bezieling en Arbeid in de voorgevel van het Rijksmuseum. Hier zouden de beide begrippen - volgens De Stuers "*de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken*" - de basis van het frontispies markeren.<sup>54</sup>

Ter bepaling van de elementaire betekenis van het duo kan De Stuers geciteerd worden die in zijn tekst over het Rijksmuseum schrijft

De driehoekige topgevel is aan zijn voet besloten door twee zittende beelden, de Arbeid en de Bezieling, de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken, de Arbeid is een bejaard man gebogen over zijn tafel waarop hij zijn werk teekent. Naast hem een os als zinnebeeld van den ingespannen arbeid. De Bezieling is een jongeling naar den Hemel starend en gereed in een open boek de ontvangen ingeving op te tekenen, naast hem een arend, wiens hooge vlucht en scherpe blik hem vanouds stelden als zinnebeeld der bezieling.<sup>55</sup>

De meest nauwe associatie die De Stuers' beschrijving legt, is met een van de vroegste kunst-theoretische beschouwingen van Thijm over 'De Kompositie in 't Algemeen'. Als zeer jong criticus, 23 jaar oud, publiceerde Thijm in de *Kunst-kronijk* van 1843 de eerste van zeven opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst'. Deze essays werden in 1857 gebundeld in een speciale (her)uitgave als eerste aanzet naar een samenhan-

gende esthetica. Vooral de beide eerste daarin, 'De Kompositie in het Algemeen' en 'De Kompositie in de Bouwkunst', dragen het karakter van een filosofie, die op dwingende wijze abstraheert aan welke voorwaarden de ware kunst moet voldoen. Grootste grief van Thijm bij de kunstproducten van zijn dagen blijkt het ontbreken van een theoretische ondergrond, die daadwerkelijk toegepast wordt in de kunst. Erger nog, zonder geest, zonder enige gedachte gaat de kunstenaar achter zijn werk zitten en terwijl hij de basisvoorwaarde van de gehele schepping vergeet (genesis), creeert hij "*- een duistere mengklomp dewijl er de zevende, de bezielende gedachte, dewijl er het eerste element eener Kompositie, dewijl er DE GEEST aan ontbreekt*"<sup>56</sup>. Dit "*gebrek aan beginsel*" dat Thijm signaleert, is zowel toe te schrijven aan die "*verwaarloosde theoretische regelmaat*", als aan het achterwege blijven van gedachten, uitdrukking en gevoel in de kunst. Bij de uitleg van het begrip 'kompositie' distantieert hij zich uitdrukkelijk van de kennelijk nog altijd gangbare zeventiende-eeuwse term 'ordinantie'. Volgens hem slaat deze alleen op de uiterlijke rangschikking van formele elementen.<sup>57</sup> Compositie daarentegen is "*samenstelling uit Geest en uit Stof een ontstaan als dat van de Natuur, van den Mensch, van de hoogste uitdrukking der Godheid in het Stoffelijke*".

Deze synergie is inherent aan de geaardheid van de mens. Thijm stelt analoog "*Wij zijn Geest en Stof wij zijn Denkers en Handwerkers, de Zaag voegt ons zoo wel als de Luitpen. Wij moeten ook niet trachten alleen Kunstenaar, en, bijaldien Kunstenaar, alleen Denker of alleen Arbeider ( ) te zijn*". Nee "*Gedacht en gehandeld! Geschapen en beziel!*"<sup>58</sup>. Ter omschrijving van het samengaan van en de wisselwerking tussen de beide componenten, stelt Thijm zijn reeds vaker geciteerde opmerking

<sup>54</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12.

<sup>55</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12.

<sup>56</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 211, ver-

gelijk Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 170-176.

<sup>57</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 209-210.

<sup>58</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 211-212.

- dan neme hij [de kunstenaar (bvhh)] het Boek der Schepping ter hand, en vrage van God het vuur voor zijn steenen outer, en uit Geest en Stof, op eene boven-natuurlijke wijze vermengd en vereenigd - DE GEEST HET STOF BEZIELENDE, HET STOF DEN GEEST VERBEEDENDE - brenge hij kunststukken voort!<sup>59</sup>

In deze overtuiging stond Thijm niet alleen. Pre-luderend op de weinige stukken over esthetica van zijn vriend de theoloog Broere, verbond Thijm de bijbelse 'geest' en 'stof' uit *Genesis* met het artistieke sleutelwoord 'kompositie'. Met dit begrip als trait d'union lijkt hij bovendien twee hoofdstukken uit Jacob Geels *Onderzoek en Phantasie* (1838), heel compact en katholiek doordrenkt omgebogen te hebben. Ik doel op de pseudo-dia-log tussen Bilderdijk en Schiller over "het een-voudige" in het samenspel tussen geest en stof en het 'Gesprek op een leidschen buitensingel over poëzij en arbeid'. Thijm kende, getuige zijn op-stellen 'Over de Kompositie', dit hoogst humoris-tische werkje goed.<sup>60</sup>

De Stuers heeft zeer waarschijnlijk Thijms 'De Kompositie in 't Algemeen' op de beide beelden toegesneden: de alerte jongeman - in zijn klassie-ke houding van dichter en denker - concentreert zich op de hemel om zich open te stellen voor de Geest die het Stof bezielt.<sup>61</sup> De bezige oude man daarentegen verdiept zich in zijn werk om de Geest aan het Stof te bemiddelen, opdat de kunst de artistieke ingeving uitdrukt. In een eerdere versie van de beelden lijkt het accent meer te lig-gen op het andere koppel dat in Thijms opstel zo pregnant naar voren komt: Theorie en Praktijk. Onder meer te zien op de indrukwekkende door-snede in het grote plaatwerk over het museum van Cuypers en De Stuers, worden in die variant

**Twee-spraak**  
**van de**  
**Nederduitsche**  
**Letterkunst/**  
**ofte**  
**Want spellen ende eyghenscap**  
**des Nederduitschen taals,**  
 uytghegheven by de Kamer  
**IN LIEFD BLOEYENDE,**  
**t'Amstelredam.**



**TÓT LEYDEN,**  
**By Christoffel Plantyn.**

**M. D. LXXXIV.**

TITELBLAD (verkleind) VAN DE EERSTE UITGAVĖ. 1584.

57 Frontispies van H.L. Spiegel, *Twee-spraak van de Nederduitsche Letterkunst*, Leiden 1548, met het embleem van de rederijkerskamer *In liefd bloeyende*: uit een wolk komt een hand die een passer vastheeft en bezig is een cirkel te trekken, vermoedelijk als symbool voor de goddelijke orde. Links bevindt zich *Labor* of *Arbeid*, een werkmans met schop, en rechts *Constansia* of *Standvastigheid*, een vrouw met een kruis in haar hand. Uit: *Het Jaarboekje van Alberdingk Thijm, Almanak voor Nederlandsche Katholieken* 50 (1901), tussen p. 106 en p. 107.

<sup>59</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 211 (kapitelen van Thijm).

<sup>60</sup> Geel, *Onderzoek en phantasie*, pp. 83-94, 95-117; Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 248, 268.

<sup>61</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 159-161; Bialostocki, 'Romanistische Ikonographie', pp. 220-221.

de beelden allebei vergezeld door een adelaar, de een afwachting met een boek, de ander druk schetsend. Daarbij kan ook gewezen worden op de detailtekening van Bezieling, die in het overzichtswerk van Cuypers uit 1917 opgenomen is. Hier valt de figuur op door zijn zeventiende-eeuwse schildersbaret - globaal nog herkenbaar op de genoemde doorsnede - de adelaar en nog een dier, dat veel weg heeft van een griffioen. In de kathedraalsculptuur te Chartres, die men alleen al door de publikaties van Didron tot model had kunnen nemen - men denke aan het genoemde motief "*le travail*" en "*la vertu*" - vertegenwoordigt deze half leeuw-half arend de wetenschap.<sup>62</sup> Dit zou de uitleg van Bezieling-Theorie bevestigen. De zeventiende-eeuwse dracht die zowel Bezieling als Arbeid in de doorsnede lijken te dragen, heeft later plaats gemaakt voor kleding uit de klassieke oudheid. Hierop kom ik in verband met de overige gevelsculptuur in de volgende paragraaf terug. Daarnaast is in de definitieve versie Arbeid zijn adelaar ontnomen, terwijl Bezieling zijn 'griffioen' prijs heeft moeten geven.

Onderzoek naar de verschillende calques en presentatietekeningen in Cuypers' bedrijfsarchief heeft uitgewezen, dat Bezieling pas in een vrij laat stadium, gelet op het contract met de beeldhouwer Bart van den Hove in ieder geval voor februari 1883, de veelzeggende denk-treurhouding heeft aangenomen. Van Arbeid valt helaas geen enkele schets terug te vinden. Het traceren van de iconografische ontwikkeling van de beelden wordt er niet eenvoudiger op, wanneer men bedenkt dat De Stuers' beschrijving op saillante

punten afwijkt van de vormgeving van de sculptuur. Zo mist Arbeid vanaf de Stadhouderskade bekeken zijn attribut de os. Wellicht zat deze aangehecht aan de uitstekende stenen 'balk', gespiegeld op de plaats waar bij Bezieling de arend is gesitueerd. Voorts houdt Bezieling het boek halfopen met een vinger tussen de bladzijden geklemd in zijn hand en niet opengeslagen zoals De Stuers vermeldt. Zoals in het vervolg nog ter sprake komt, zijn deze omissies vermoedelijk ontstaan doordat de iconograaf ook tekstueel zoveel mogelijk recht heeft willen doen aan de 'Oudhollandse' metaforische traditie.<sup>63</sup>

Becker stelt impliciet dat het al vaker genoemde typologische naslagwerk *Iconologia* van Ripa in de vertaling van D. P. Pers uit 1644 voor het sculptuurprogramma van het Rijksmuseum uitgeplozen werd. De Stuers is echter voor de keuze van de attributen daar niet allereerst te rade gegaan. Hij greep terug op dat andere druk gebruikte werk, met name voor de kunstenaarsnamen en -portretten die in het kader van de pantheonfunctie aan het gebouw werden aangebracht. *Het Schilder-boeck* van Carel van Mander Evenals Ripa (Pers) en andere zeventiende-eeuwse kunstgeschriften had Thijm dit werk binnen handbereik in zijn eigen bibliotheek.<sup>64</sup> Vooral het deel 'Van de VVtbeeldingen der Figuren/ en hoe de oude heydenen hun Goden hebben uytgebeeldt en onderscheyden', lijkt door De Stuers geraadpleegd te zijn. Onder de os vinden we "*Met het Ossen hoofd/ oft met 't hoofd en huydt/ wort den arbeyt beteeckent. Eenighe nemen het Ossen hoofts ghebeente met den hoornen aen/ voor arbeydt en ghe-*

<sup>62</sup> Zie de perspectivische doorsnede van het Rijksmuseum in De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, plaat 25-26, Bezieling-Theorie is als ontwerp ook opgenomen in Jos. Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, plaat 50, linksonder, Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, pp. 156-157, 212.

<sup>63</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 1668 contract van Bart van Hove d d 30 januari 1883, NAI, Bedrijfsarchief Cuypers en Co, inv. nr C 451 (grote formaten), tekening nr C 710, z d definitieve tekening van de voorgevel, zonder specificatie van de sculptuur (witte vlekken ter

nadere invulling), terwijl Arbeid en Bezieling zeer schetsmatig met potlood zijn aangebracht, met Bezieling in de denk-treurhouding, zie voorts de hoofdstukken 'Bezieling' en 'Titelblad'.

<sup>64</sup> Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp. 283, 308 noot 51-52, 309 noot 55, *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr. J. A. Albertink Thijm*, deel 4, 'Histoire, Beaux-Arts - Musique', pp. 20-34, i h b pp. 29, nr 4949, 32, nr 5030, 33, nr 5031, deze bibliotheek is door toedoen van De Stuers voor een groot deel in het Rijksmuseum terecht gekomen.



58 P.J.H. Cuypers, *Ontwerp voor Bezieling-Theorie in 'Oudhollandsche' stijl.*

Uit het plaatwerk 'Het Werk van Dr P.J.H. Cuypers' (1917). Amsterdam, circa 1882. Tekening.

duldt".<sup>65</sup> Voorts bij de arend: "Den Arendt beteyckent oock eenen veerdighen, snellen gheest: want hij siet zijnen roof van verre/ en heel leegh in een groot- en diepte/ t'welck op de veerdicheyt des geests wordt gheduydt". Bij de valk noemt Van Mander dezelfde kwaliteiten, waaraan hij toevoegt: "... en Plato noemt den gheest gevleugelt".<sup>66</sup> De combinatie van 'geest' en 'arbeid' roept op haar beurt weer herinneringen op aan Gerard Lairesse. Diens *Groot*

*Schilderboek* ontstond uit lezingen die hij gehouden had voor het genootschap met de - volgens Jan Emmens - onverdacht Horatiaanse naam *Ingenio et Labore*. Met de vermelding van deze kunstkring eindigt Thijm zijn geschreven portret *Gerard Lairesse*, uit 1879.<sup>67</sup>

Bij nadere beschouwing van deze 'Oudhollandsche' opdruck valt op dat De Stuers aan de hand van 'Van de Vytbeeldinghen' van Van Mander een neutraal tintje gaf aan de beide religieus en wel meer in het bijzonder katholiek geïnspireerde beelden. Dit werd, zoals hierna zal blijken, mede ingegeven door het programma van eisen voor de sculptuur van de voorgevel, waarin men religieuze elementen ongewenst achtte.<sup>68</sup> Ongetwijfeld om het eeuwige verwijt van ultramontanisme te vermijden gaat De Stuers op deze betekenislaag van de figuren in zijn tekst verder niet in. Toch kan het niemand zijn ontgaan dat ze iconografisch teruggrijpen op de evangelisten Lucas en Johannes. De subtiel in een zeventiende-eeuws kader geplaatste attributen ten spijt, laten deze daar geen enkel misverstand over bestaan. Traditioneel wordt Lucas afgebeeld met de stier (os) en Johannes, de enige jonge man onder de apostelen, met de adelaar. Vermoedelijk speelt hier nog de invloed door van de allegorie van Friedrich Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, welk werk, zoals bij 'Bezieling' te Roermond naar voren werd gebracht, als hoogtepunt van de Nazarener kunst door Thijm en Cuypers zeer bewonderd werd. In dit monumentale schilderij zetelt Maria met kind temidden van de personificaties van vier kunsten boven de maatschappij, die bevolkt wordt door kunstbeschermers en artistieke *exempla virtutis*. David staat symbool voor de muziek, Salomo voor de beeldhouwkunst, Lucas volgens de bekende overlevering representeert de schilderkunst en Johannes met de plattegrond van het hemelse Jeru-

<sup>65</sup> Van Mander, 'Vytbeeldinghe der figuren', fol. 114 verso.

<sup>66</sup> Van Mander, 'Vytbeeldinghe der figuren', fol. 117-117 verso.

<sup>67</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 98;

Thijm, *Gerard Lairesse*, p. 213.

<sup>68</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 1667: prijsvraagbeoordeling van Cuypers en De Stuers d.d. 12 februari 1881; Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 249-253.

zalem aan zijn voeten de architectuur<sup>69</sup> In hoeverre deze voorstelling consequenties heeft gehad voor het betekeniscomplex van Arbeid en Bezieling en de *Schausite* in haar geheel wordt in de volgende hoofdstukken nagegaan

### 5.3.2 HET VERLOOP VAN SCHETS TOT FRONTISPIS EN HOOFDGEVEL VAN DE GEEST VAN J. J. WINCKELMANN

De minister heeft oom Pierre gemachtigd een wedstrijd in beeldhouwkunst uit te schrijven voor zes standbeelden en vele reliefs voor het museum. Het zal mij verheugen als knappe beeldhouwers concurreren zullen, het zal mij ook wel een weinig verwonderen, want er is geen prijs uitgelooft dan de kans om het werk te maken.<sup>70</sup> (Thijm aan Catharina in 1880)

In de vorige paragraaf werd over de beelden Arbeid en Bezieling al kort aangegeven hoe gering de neerslag aan specifiek archiefmateriaal is, waaruit men de geleidelijke evolutie van denkbeeld naar concept en vervolgens via diverse tussenfasen naar het eindprodukt kan volgen. Dat geldt nauwelijks anders voor de gevelsculptuur in haar totaliteit. Voor het traceren van de ontwikkeling van de hoofdlijnen heb ik de tekeningen behorende bij de aanbesteding van het Rijksmuseum uit 1879 als vertrekpunt genomen. De

stenen decoraties hierin, maar ook bouwkundige elementen als de dakkapellen, geven aanmerkelijke verschillen te zien vergeleken met een lithografie een jaar later, waarin de gevelsculptuur weer verder uitgewerkt is. Terwijl in het bestek wel al de beelden van Geschiedenis en Kunst in de pijlers aanwezig zijn, ontbreken die van Victorie, Arbeid en Bezieling. Zij maakten hun entree in 1880 toen de bouw van het museum al tot de eerste verdieping gevorderd was. In dat jaar slosten Cuypers en De Stuers de discussie af rond de stijlvarianten van het gedeelte boven de vensters door de minister een ontwerp te laten ondertekenen waarin het frontispies geaccentueerd werd door drie beelden op de hoeken en twee pinakels met beelden. Dit plan zou opnieuw een voorstudie blijken. Arbeid en Bezieling zitten hier niet aan de basis, maar bekronen de pinakels die in het verlengde van de steunberen met Geschiedenis en Kunst het frontispies een stukje snijden en flankeren. Deze goedgekeurde tekening is gebruikt voor de genoemde steendruk van de gevel, die Cuypers, naar Becker vermoedt, speciaal liet maken voor de sculptuurprijsvraag. Op 9 juli 1880 werd de wedstrijd aangekondigd in de *Staatscourant* en gelet op het beoordelingsrapport van Cuypers afgehandeld op 12 februari 1881.<sup>71</sup>

Gelet op de exemplaren in het archief van Cuypers is de litho ijverig gebruikt voor het noteren

<sup>69</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 319 noot 120, onder verwijzing naar Howitt, *Friedrich Overbeck*, deel 2, p. 62, zo ook Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp. 132-135, zie voor de bekendheid van Thijm met dit werk met name Hubar, 'Naar "een kleurrijk versieringsstelsel"', pp. 234 e.v., voorts Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 318, noot 110, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 130, Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 20 noot 1 verwijst naar *De Spectator* 8 (1848), p. 471.

<sup>70</sup> C. Thijm, *Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 293 aan zijn dochter Catharina d.d. 3 juli 1880.

<sup>71</sup> Zie NAI, Bedrijfsarchief Cuypers en Co, inv. nr. C 401, tekening nr. 705 fo, inv. nr. C 401, tekening nr. 713 (ca. 1879) geen Arbeid en Bezieling, ibidem tekening nrs. 711-712 met Arbeid en Bezieling en Victorie, respectievelijk Arbeid en Bezieling als Theorie en Praktijk (zie

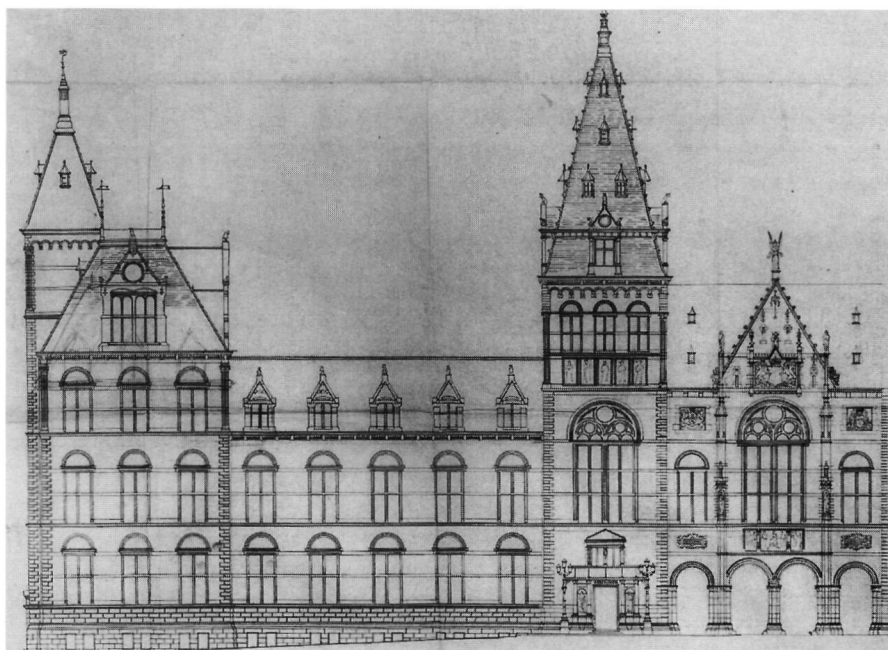
Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 153, 157-159, afb. 158, afb. 162), inv. nr. C 404, tekening nr. 808 fo prijsvraagtekening voor de sculptuur van de hoofdgevel, inv. nr. C 451 (grote formaten), tekening nr. 710, z.d. definitieve tekening van de voorgevel, zonder specificatie van de sculptuur (witte vlekken ter nadere invulling), terwijl Arbeid en Bezieling zeer schetsmatig met potlood zijn aangebracht, met Bezieling in de houding van Melencolia I, ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr. 1667 verbaal inzake de aanbesteding van het Rijksmuseum d.d. 9 januari 1879, met bijbehorende tekeningen, ibidem, nr. 1667, prijsvraagbeoordeling van Cuypers en De Stuers d.d. 12 februari 1881, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 249-250, i.h.b. p. 307 noot 48, Veenland-Heineman en Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, p. 24, Oxenaar, *Het Rijksmuseum*, p. 7, plaat 11.





59 P.J.H. Cuypers, 'Maquette' van het Rijksmuseum, overeenkomstig de bestektekeningen, met een qua sculptuur en in-deling nog niet geheel uitgekristalliseerd frontispies. Victorie, Arbeid en Bezieling ontbreken. Amsterdam 1879. Ingekleurde lithografie.

Herkomst: NAI, Rotterdam.



60 P.J.H. Cuypers, Studie van het frontispies in 'Oudhollandsche' stijl met Victorie, Arbeid en Bezieling staande op de pinakels, en twee "geniën" aan de voet van de topgevel. Ter beëindiging van de stijl-discussie liet De Stuers de uitgewerkte versie van dit ontwerp contrasigneren door de minister van Binnenlandse Zaken. Amsterdam, 1880. Ingekleurde tekening.

Herkomst: NAI, Rotterdam.



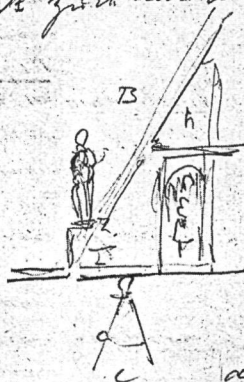
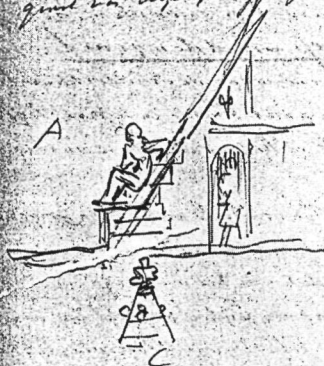
1. Eveneens bevallen mij de glanndeuren, portalen op de trappen der torens. En vappelle de keyge, en die Canalen, die ontrenten en de conijne zeels van anten van, als te 'verder' leermant. Ook zij, zij, bij groot, en vermindert, ja de proper-  
teit van de torens. Parbuisi de vande columnen, liggingen, en de  
ruimte van 35 centen, en ter lengte van 5 m. Gelyk met  
de zamen. Of ook een fluitte, baird juwel, is de kon-  
maand torens, overgenomen is de platte architecten Jonker  
Kipstus.

Eveneens bevallen mij de 2 portuusen, aan de voet der Veste.  
Van fonitelli, diegenen van anders viel het ontwaaren.

Eveneens de twee blasvies, drie eveneens mij te  
Jonker Schijnt, als twee minder heugt bij de gelyk-  
breedte, en meer de vanden  
Dye ze niet, niet groot ook?



Wat te denken, konvinkte, en omits  
goud en de goudvrije. Ik zie ik hem dan B.



Wat ik zoek  
is  
1. de kagel-  
jes te voo-  
wendigen. Ik  
ken niet goed  
wel, al beer  
C doorbrecht  
door de goud.

2. de goud d. d.  
de druktiek te seg-  
giens. Une tekening.

Sijgt hem, dove in el el, want de afstam e del  
kort vordt, te kort vordt, want de  
te goud. Ik zoek, de goud, is zop  
ge hnd te late, tot ff.

61 V.E.L. de Stuers,  
Schetsjes van het afge-  
keurde frontispies uit het  
Concept-programma voor  
het Rijksmuseum, circa  
1880.

Herkomst: NAI, Rotter-  
dam (Archief Cuypers &  
Co, nr 970).



tevreden over het frontispies De officiële tekst luidt

De geveltop is bekroond door het beeld der *Viktorie*, voorgesteld met helm, uitgespreide vleugels en twee [doorgehaald (bvhh)] kroonen uitreikende Aan den voet der gevels twee staande beelden als geniussen van de *Inspiratie* [in Cuypers' handschrift doorgehaald en vervangen door Bezieling (bvhh)] en de *Arbeid* aan wier voeten twee jongelingen zitten, waarvan de eene teekent en de andere beitel[t met potlood door De Stuers toegevoegd il piede! (bvhh)] <sup>72</sup>

In margine en doorlopend naar de tegenoverliggende blanco pagina geeft De Stuers als commentaar

Deze hoek bevat mij nog niet, vooral de kagchelpijpen die uit de 2 beeren komen De geheele hoek maakt op mij het effect van een cache-desordre Evenmin bevallen mij de gecanneleerde pilasters op de hoeken der torens Ça rapelle de Keyser, en die canalures ontnemen er de eenige reden van bestaan aan, nl le roidissement Ook zijn zij te groot en verminderen zeer de proporties van de torens Probeers ronde colonnes degagees met een diameter van 35 cent' en ter lengte 5 M gelijk met de ramen Ofwel een platte band zooals in de Romaansche torens, overgaand in de kleine armatures *zonder* kapiteel

Evenmin bevallen mij de 2 foetussen aan den voet der Victorie [onleesbaar (bvhh)] fouilles die men van onderen niet kan ontwarren

Evenmin de twee blasoenen, wier encadrement mij te zwaar schijnt, ook liever minder hoogte bij dezelfde breedte en meer decoupeeren Zijn ze niet wat groot ook? [met schetsje van VdS (bvhh)]

- Wat denkt gij voor de hoeken van de middengevel van deze oplossingen A zie ik liever dan B [met twee schetsjes van VdS, waarbij A een zittende figuur als

hoeksteen van het frontispies geeft en B een staande (bvhh)] Wat ik zoek is 1<sup>e</sup> de kagchelpijpen te doen verdwijnen Ik keur niet goed dat gij de beeren C doortrekt door den gevel 2<sup>e</sup> den gevel ook den driehoek te degageeren Uw teekening snijdt hem door in dd, waardoor e-dd kort wordt, te kort voor de hoogte van t'geheel Ik zoek den topgevel in zijn geheel te laten tot ff [met nogmaals twee schetsjes van VdS (bvhh)] <sup>73</sup>

Het tekent zowel het inzicht als de invloed van De Stuers dat de voorgestelde oplossingen voor de topgevel door Cuypers overgenomen zijn Naar het zich laat aanzien zocht Cuypers, zoals Aart Oxenaar terecht opmerkte, met de gewraakte 'kagchelpijpen' de gevel een wat meer gotisch aanzien te geven Door De Stuers' onvrede daarmee ontstond het veel strakkere, 'klassieke' frontispies Markant aanwezig in de schetsjes bij Cuypers' eerder genoemde brief van maart 1882, werd dit echter niet zuiver Grieks in een gedrukte vorm uitgewerkt, maar gemodelleerd naar de 'middeleeuwse' gelijkzijdige driehoek Volgens de catalogus bij de tentoonstelling van Cuypers' werk in 1907 was deze driehoek als module voor het gehele ontwerp van het Rijksmuseum gehanteerd <sup>74</sup> Dat maakt het des te opmerkelijker dat antiquiserende elementen de sculptuur van de hoofdgevel beheersen Niet alleen de drie beelden van de topgevel, maar ook de voorstellingen in de cartouches eronder en voor een deel van het fries boven de doorn zijn door Vermeulen en Van Hove stilistisch in de geest van Johann Joachim Winckelmann opgevat Grieks geïnspireerd met een Michelangeske ondertoon In dit verband moet zeker gewezen worden op De Stuers' visie op beeldhouwkunst, zoals hij deze verwoordde in een brief aan Cuypers in 1883

<sup>72</sup> NAI, Archief firma Cuypers & Co, nr C696 stuk betreffende het concept-programma van de uitmontering van het Rijksmuseum, z d , p 7

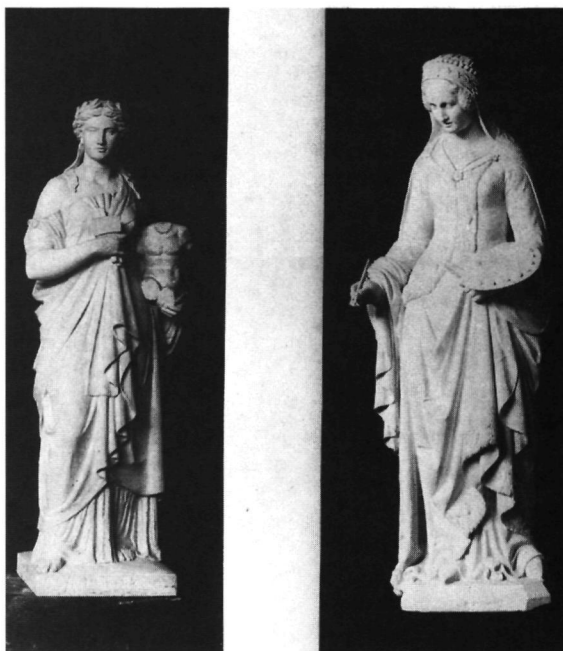
<sup>73</sup> NAI, Archief firma Cuypers & Co, nr C696 stuk betreffende het concept-programma van de uitmontering

van het Rijksmuseum, z d , pp 6 verso, 7

<sup>74</sup> Met dank aan drs A Oxenaar die mij hierop wees, Tent cat *Tentoonstelling der werken van dr P H J Cuypers*, p 71, SVdS, ongeinventariseerd (doos nr 143), brief van Cuypers d d 31 maart 1882



64 Historische foto van de inzending van Louis Samain uit Brussel. Het oordeel van Cuypers luidde: *"een beeld 'de bouwkunst' voorstellende, dat, ofschoon een vaardige hand verradende, niet kan worden aanbevolen, als zijnde te lang, te mager, en te onrustig om 'de bouwkunst' voor te stellen"*. Amsterdam 1881.  
Herkomst: NAI, Rotterdam.

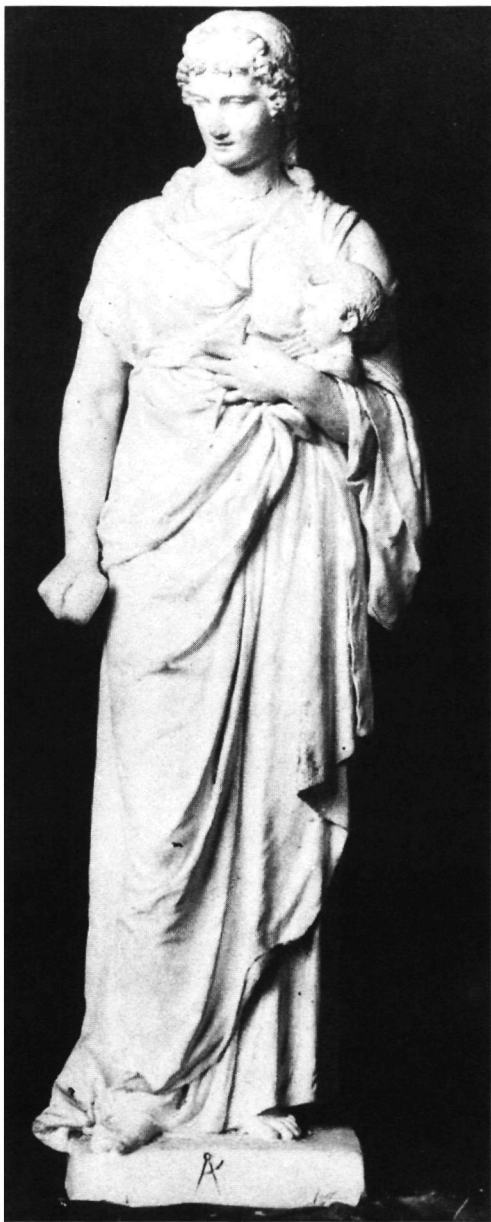


65 Historische foto van de inzending van F. van de Laar uit Antwerpen. In de Prijsvraagbeoordeling heet het: *"het eene, 'de Schilderkunst' voorgesteld door eene opgetooide vrouwenfiguur uit het laatst van het Bourgondisch tijdvak; het andere 'de Beeldhouwkunst', dat, behalve een slechten stand, meerendeels naar het antiek overhellende vormen vertoont en daarbij te zwaar is"*. Amsterdam 1881.  
Herkomst: NAI, Rotterdam.

Ik zeg niet dat de sculptuur slecht is [welke viel niet te achterhalen (bvhh)], maar alleen dat ik niet enthousiast ben. Uw vraag 'met welke sculptuur van de XIX ik dan wel weg loop', is zeer fijn gevonden. Ik erken dat er massa lor-regoed gemaakt is. Maar dat verhoogt mijn enthousiasme in casu niet. Ik heb altijd voor oogen de Renaissance zooals die zich uit in Michel angelo en nog spreekt in Oudenaerde, Dordrecht, en thans in de werken van Dubois, Chapu enz. De reliefs van den Palais des Beaux-Arts rue de la Regence Brussel schijnen mij ook hoog te staan.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> GAR FAC, nr 18, nr 177: brief van De Stuers aan Cuypers d.d. 4 april 1883.

<sup>76</sup> GAR FAC, nr 21, nr 323: brief van De Stuers aan Cuypers d.d. 21 maart 1886.



66 Historische foto van een van de inzendingen van Frans Vermeylen uit Leuven. In de Prijsvraagbeoordeling heet het: "Dit beeld is een der beste, die ingezonden werden, zoowel wat drapeering als stand en modeleering aangaat". Amsterdam 1881. Herkomst: NAI, Rotterdam.



67 Historische foto van de inzending van Bart van Hove uit 's-Gravenhage. In de Prijsvraagbeoordeling wordt gesteld dat dit "beeld 'de schilderkunst' voorstellende (...) is niet genoeg bestudeerd om voor de uitvoering in aanmerking te komen, doch het verraaft ontegenzeggelijk talent; vooral het bovengedeelte van het beeld is schoon". Amsterdam 1881. Herkomst: NAI, Rotterdam.





68 Historische foto van het kleimodel van Frans Vermeylen van het middengedeelte van het fries boven de onderdoorrit van het Rijksmuseum, 1881. De Prijsvraagbeoordeling stelt: *"Hij heeft niet alleen, wat de begeerde onderwerpen betreft, met meer volledigheid aan de eischen van den wedstrijd voldaan dan de vier anderen (...) die mede voor dit gedeelte, modellen inleverden, maar hij laat, ook wat groepering en opvatting der figuren aangaat, de andere mededingers ver achter zich"*. Amsterdam 1881.

Herkomst: NAI, Rotterdam

Ten aanzien van het Centraal Station zou De Stuers specifiek adviseren om bij Michelangelo te rade te gaan.<sup>76</sup> Kan deze voorkeur van De Stuers het tamelijk paradoxale 'classicisme' van het ontwerp van Cuypers enigermate verklaren, hun gezamenlijke juryrapport naar aanleiding van de genoemde prijsvraag maakt de verwarring des te groter. Spijtig genoeg wordt daarin ten aanzien van de winnende bijdrage van Vermeylen over de stijlinterpretatie geen toelichting gegeven. Inzake een aantal afgewezen modellen zijn de beide heren echter ondubbelzinnig: terwijl de beelden van Hendrik van der Geld vanwege hun te *"middel-eeuwsche"* inslag en *"te religieus karakter"* ongeschikt worden bevonden, wordt *"de Beeldhouwkunst"* van F. van der Laar afgewezen omdat dit *"behalve een slechten stand, meerendeels naar het antiek [sic] overhellende vormen vertoont en daarbij te zwaar is"*. Men zou die kritiek ook verwachten bij *"de bouwkunst"* van Louis Samain uit Brussel, aangezien de personificatie hier het model van

een klassieke (Ionische) tempel in de hand houdt en aan de voet een Korintisch kapiteel vertoont. Van dit beeld stellen Cuypers en De Stuers alleen dat het ondanks de vaardige hand van de maker te onrustig is.<sup>77</sup> Vergelijkt men dit met het genoemde model van Van der Laar en vervolgens met de gerealiseerde sculptuur, dan moet men concluderen dat het gewraakte 'antieke' meer op het wat soepeler traditionele Romeins geïnspireerde classicisme slaat dan op het strengere Grieks 'van' Winckelmann.

Met het verdwijnen van de 'kagchelpijpen' zouden de daarop geplaatste beelden van Arbeid en Bezieling verschuiven naar de basis van het frontispies. Er bestaat tenminste één model waaraan deze uiteindelijke combinatie van de drie beelden in het frontaal ontleend kan zijn: het frontispies van de *Bouwkundige Bijdragen*, waarin twee dooreengevlochten gelijkzijdige driehoeken (als een davidster) gemarkeerd zijn met de woorden Theorie (met als equivalent Bezieling), Geni-

<sup>76</sup> Cuypers en De Stuers, ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 1667: prijsvraagbeoordeling van Cuypers en De Stuers, de historische foto's van de inzendingen bevinden zich volgens Becker, *"Ons Rijksmuseum wordt een tempel"*, p. 307 noot 48, bij het Rijksprentenkabinet; drs

A. Oxenaar attendeerde mij bovendien op de set exemplaren aanwezig in het Bedrijfsarchief Cuypers en Co (NAI), ongeïnvventariseerd, die afkomstig zijn van Cuypers' voormalige werkplaatsen, thans Stedelijk Museum te Roermond.

us (met als evenknie Victorie) en Praktijk (met als synoniem Arbeid). Deze parallellen zijn na de voorgaande uitleg voldoende herkenbaar om verdere uitleg te behoeven. Na deze wijziging was echter de vormgeving nog altijd niet rond. Ook inhoudelijk zou nog lang aan de invulling van het frontispies gesleuteld worden. In dit proces kan men, zoals eerder werd aangestipt, een geleidelijke verschuiving bespeuren: aanvankelijk stond het nationale 'Oudhollandsche' karakter vrijwel exclusief voorop, hetgeen vooral blijkt uit de schets van de rembrandtiek geklede Bezieling-Theorie. Met de vervanging van de blazoenen door twee antiquiserende cartouches werd het 'Griekse' element in de gevelsculptuur, tot dan toe alleen vertegenwoordigd door Victorie, krachtig versterkt. Gelet op de schetsjes in de genoemde brief van Cuypers zal dit laatste rond maart 1882 gebeurd zijn. Hij schrijft dat hij de vlakken die gereserveerd waren:

(...) om beeldhouwde wapens van Nederland en Amsterdam voor te stellen [...] nu tot een ander sujet [wilde] bezigen. In K wilde ik een relief voorstellende Nederland, het besluit nemende een Museum te bouwen – De Nederl. Maagd keurt het voorstel goed haar door 2 of 3 genies (liever een jongen en een meisje) het Nederl. volk om een museum te bouwen. Datum van het votum der Kamer – voorstel Van Houten – In L. Het Museum wordt aan de kunst gewijd – Minerva ontvangt van Nederland en de stad Amsterdam (wederom twee figuren) de sleutels en de stichting brief van het *voltooid* Museum. Datum van de Opening.<sup>78</sup>

Uiteindelijk zou heraldisch rechts (in K) Cuypers in klassiek gewaad als demiurg, 'archi-tectus' of 'aartskunstenaar' door de interventie van Minerva zijn bouwplannen aanbieden aan de Nederlandse Maagd. Heraldisch links (in L) zouden de

muzen van de schone kunsten, uitgenodigd door Minerva, de Kunst als Nederlandse Maagd de sleutel van het nieuwe "*Muzen Huis*" aanbieden.<sup>79</sup> Het door De Stuers gehonoreerde idee van Cuypers had verstrekkende gevolgen. Arbeid en Bezieling die als concept een zowel duidelijk 'middeleeuwse' inslag als een 'Oudhollandsche' karakteristiek bezitten – "*Ingenio et Labore*" van Gerard Lairese naast "*le travail*" en "*la vertu*" bij de kathedraal van Chartres – waren aanvankelijk in rembrandtiek kledij gepland. Na Cuypers' ommezwaai werden ze als klassieke figuren uitgedost. Wie verder de schets van het fries in de prijsvraaglitho bekijkt, ziet dat het tafereel in de beide uiterste 'vleugels' eveneens afwijkt van het definitieve ontwerp. In werkelijkheid is aan de westkant het 'Grieks' geherinterpreteerde middeleeuwse thema uitgebeeld van 'Sint Lucas schildert de Madonna' met als dominante figuur een variant op de oude man Arbeid – de Griekse Lucas of Apelles – die Venus Urania als voorafbeelding van Maria portretteert. De pendant aan de oostzijde toont in De Stuers' woorden de '*meester van het werk*', met oorspronkelijk in het kleimodel de jongeman Bezieling die de bouwtekening van een Griekse tempel over zijn arm houdt. 'Bezieling' werd later vervangen door een oudere, ervaren architect, die op zijn banderol niet langer een concreet bouwplan laat zien, maar een geometrisch diagram, dat is samengesteld uit een halve cirkel met daarbinnen enkele driehoeken, die tezamen weer een vierkant vormen. Het verwijst het naar het proportiesysteem van Cuypers, die onder invloed van Viollet-le-Duc de oorsprong ervan herleidde tot de Griekse architectuur.<sup>80</sup>

De kort geschetste uitbreiding van het decoratieprogramma dat aanvankelijk vooral middeleeuwse en 'Oudhollandsche' elementen behelsde,

<sup>78</sup> Svds, ongeinventariseerd (doos nr 143), brief van Cuypers d.d. 31 maart 1882; vergelijk Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 250-251.

<sup>79</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 11-12; zie voor het "*Muzen huis*" het gedicht van Thijm op Cuypers en Vermeylen in Sterck, *Ver-*

*spreide gedichten*, p. 197; voorts paragraaf 8.2 'De emulatie met het Parthenon'.

<sup>80</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 11; zie Hubar, "'De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk'", pp. 255-256; en paragraaf 10.3 'De traditie van Pythagoras en Vitruvius'.

met antiek geïnspireerde onderdelen lijkt haar beslag te hebben gekregen in november 1882. Cuyper werd toen door het Rijk gemachtigd een prijsvraag uit te schrijven voor de glas-in-loodramen, waarin als opdracht voorgeschreven werd de legendarische Griekse schilder Apelles uit te beelden. In de cyclus voor de vensters werden uiteindelijk bovendien de Griekse bouwkunst, de beeldhouwer Phidias, de verteller Homerus en de wijsgeer Plato opgenomen. Hiermee werd op niet mis te verstane wijze het klassieke fundament van de kunst geëerd. Deze bijstelling behoefde geen problemen op te leveren doordat men de

*“Ouden”*, zoals Van Mander ze typeerde, als voorboden beschouwde van de ‘Oudhollandsche’ renaissance. Zij konden dus als legitiem onderdeel daarvan gepresenteerd worden. Zoals in het hoofdstuk over het frontispies als het titelblad van het ‘boek der leken’ nader uitgelegd zal worden, valt het ‘klassieke’ accent in het decoratieprogramma van het Rijksmuseum echter in het bijzonder te herleiden tot de periodisering van de cultuurgeschiedenis in de *Openingsrede* die Thijm in 1876 uitsprak als hoogleraar in de kunstgeschiedenis en de esthetica aan de Rijksakademie te Amsterdam.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> ARA-2, BiZa, K&W, 1875-1918, nr 1668: verbaal betreffende de prijsvraag voor de glas-in-loodramen van de voorhal van het Rijksmuseum, 1882-1883; voorts

---

Thijm, *Openingsrede*, m.n. pp. 21-28; vergelijk ook Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI.14 ‘Aforismen’, waarin Plato en Apelles opgenomen zijn.





## 6 HET BEELD ARBEID

VAN AMBACHTSMAN TOT BEMIDDELAAR VAN HET ARTISTIEKE CONCEPT

F NULLA DIES SINE LINEA

*Samenvatting vooraf*

Make Hij ons de kunst meer en meer krachtige werkzaamheid van ons hoogste zielenleven zelf dan zal elke trek met teekenstift of dichtveder, elke hamerslag, waarmêe wij onze gedachten in het stof beitelen, een element zijn van de onvergankelijke beelden, waarmêe wij het geestenrijk bevolken, en te midden onzer scheppingen zullen wij Gods vruchtbare eeuwigheid binnengaan <sup>1</sup> (Thijm aan Cuypers in 1855)

Als 'werkzaamheid van het hoogste zielenleven', zo beschouwde Thijm het scheppen van kunst als het beitelen van de 'gedachten in het stof'. Deze noeste en ambachtelijke inslag van het artistieke scheppingsproces werd ingebed in de symboliek van het beeld Arbeid in de topgevel van het Rijksmuseum. Bij de beschrijvende analyse van het vorige hoofdstuk zagen we dat hij zetelt aan de oostzijde van het gelijkzijdige frontaal een oude man met baard en kalot, in Grieks gewaad gekleed, die verdiept in zijn werk op een klein of wastafel op zijn schoot voorstellingen tekent of inkrast. De os die door De Stuers als zijn attribuut wordt beschreven, is niet - langer - zichtbaar en was vermoedelijk vastgehecht aan het stukje uitpuilende balk tussen het beeld en het smeedijzeren muuranker.

In dit hoofdstuk staat het betekeniscomplex van Arbeid centraal. Zoals eerder werd uiteengezet, wordt met dit beeld de iconografische uitleg gestart, omdat dit de meest pragmatisch getinte personificatie is van het centrale duo in het frontispies. Ook in de visie van het driemanschap

klimt men vanuit de ambachtelijke basis op tot het creatieve niveau, in welk proces van enkel 'maken' naar 'ontwerpen' de participatie van Bezieling geleidelijk aan aan gewicht wint. Het is echter steeds de synergie tussen de beide factoren die tot het maken van kunst leidt. Voor de ontsluiting van de visie op het artistieke proces van Thijm, Cuypers en De Stuers is het van belang te achterhalen welke iconografische modellen ten grondslag hebben gelegen aan "*de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken*" van welke voorbeelden bediende men zich, welke associaties riepen deze op bij het driemanschap en werden ze geacht bij het publiek te genereren. Bij nadere beschouwing blijkt al snel dat deze associaties verzonken zijn in een doolhof aan historisch gedachtengoed en symbolische constructies, waarin de draad van Ariadne menigmaal dreigt te knappen. Om dit laatste te voorkomen wordt, zoals aangekondigd, in de volgende hoofdstukken een tableau de la troupe gepresenteerd van de voornaamste personificaties en begrippen. Voorts zijn enkele schema's toegevoegd waarin mogelijke filiaties - in hoofdlijnen - zichtbaar zijn gemaakt.

Bij de verschillende associatieve reeksen is het van belang om in gedachten te houden dat het driemanschap en hun geestverwanten een grote bedrevenheid ontwikkeld hadden in het spelen met alternatieve benamingen, waardoor deze over en weer dóór de analyse gaan. Om enkele voorbeelden te geven die specifiek op personen toegesneden zijn: Cuypers werd door Thijm de nieuwe Beseleel genoemd en door August Reichensperger de zoon van Erwin von Steinbach. De beeldhouwer Louis Royer was een tweede Quellinus (de beeldhouwer van het 'Raedhuys' op de Dam van Jacob van Campen) en Frans Vermeylen werd geeerd als een tweede Phidias en

<sup>1</sup> C. Thijm, *Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 98 aan Cuypers d.d. 14 november 1855 naar aanlei-

ding van het overlijden van diens eerste vrouw (cursief door mij, bvhh)



69 P.J.H. Cuypers (ontwerp) en Bart van Hove (uitvoering), het beeld Arbeid in de topgevel van het Rijksmuseum, Amsterdam 1881-1885.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

Quellinus. Op aanverwante wijze werden dergelijke kettingen geconstrueerd voor de personificaties in de gevelsculptuur. Zo werden door de tijd heen concordanties gevormd op het stramien van de middeleeuwse *Concordia veteris et novi testamenti*. Van deze 'Harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament' had Thijm, zoals eerder opgemerkt, in 1866 een exemplaar gepubliceerd uit het genre van de *Biblia pauperum*. Hierin werd volgens een geijkt rooster tegenover een bepaalde geschiedenis of persoonlijkheid uit het Nieuwe een analoge gebeurtenis of figuur uit

het Oude Testament geplaatst. Door dit systeem voor het decoratieprogramma over te nemen is ongetwijfeld het gehalte aan symbolische duidingen verrijkt. Het nadeel is echter dat zonder besef van deze 'harmonieën' de code ontbreekt om tot de - labyrintische - inhoud van de uitmonstering door te dringen.<sup>2</sup> De concordanties vormen dan ook de hoofdsleutel tot de ontsluiting van de betekenisaspecten van het frontispies.

Het tableau de la troupe van dit hoofdstuk heeft als spelverdeler Arbeid zelf. In het vorige

<sup>2</sup> Tent.cat. *Tentoonstelling der werken van dr P.J.H. Cuypers*, p. 43; verwezen wordt naar Thijm, DW 8 (1869), p. 385; NAI, Bedrijfsarchief Cuypers en Co, inv.nr C 809, met dank aan dr Wies van Leeuwen; Thijm, *Louis Royer*,

pp. 8-10; zie voor de *Concordia* Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, pp. 11, 60, 63, 105-107; voorts Thijm, 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament', pp. 431-437.

stuk werd al duidelijk dat zijn attriboot, de os, afgestemd is op de 'Oudhollandsche' 'Vytbeeldinghe' van Carel van Mander. Vanuit de christelijke iconografie verwijst dit dier echter naar de evangelist Lucas. Aan deze relatie ligt het visioen van Ezechiël ten grondslag, die de tetramorf aanschouwde, de vier wezens of werkingen van Christus, die later verbonden werden met de vier evangelisten. De stier of os, teken van Gods priesterschap en offer, werd aan Lucas toebedeeld. Voor de invulling van Arbeid als Lucas is vooral het apocriefe verhaal van belang geweest dat Lucas de Madonna met het Christuskind vis-à-vis geportretteerd zou hebben. Deze geschiedenis is in de gevel van het Rijksmuseum afgebeeld in het fries boven de onderdoorrit en wel in de westelijke vleugel. Hier is in Griekse termen vertaald Arbeid-Lucas als Apelles bezig om Venus met Amor - Maria met kind - op doek vast te leggen. In *Het Schilder-boeck* van Van Mander kon men vinden dat Apelles een Venus had geschilderd, waarmee hij zijn eerdere werk "*in uytnemende Const*" overtroffen had door "*zijn uysterste macht/ die hy met den Pinxcel heeft geoeffent*"<sup>3</sup>. Terwijl men zo voor een klassieke vernislaag zorgde, bleef de concondantie zelf als projectie terug in de tijd een anachronisme. Vanuit strikt 'Oudhollandsch' oogpunt had de figuur van Sint Lucas vooral betekenis vanwege het aan hem gewijde kunstenaarsgenootschap, de Amsterdamse Lucasbroederschap. Dit gezelschap was onder anderen door Bartholomeus van der Helst opgericht, wiens portret in de gevel onder Arbeid in de boogtrommel van het venster is geplaatst. Bij gelegenheid van het eerste patroonfeest van de Lucasbroederschap (1653) werd Thijms favoriete dichter Vondel bekroond "*Hier werdt Apelles en Apollo, de schilder- en dichtkunst vereenight*", heette het toen.<sup>4</sup>

Arbeid die én Lucas is én Apelles, kan dus opgevat worden als de patroon van de schilder-

kunst, waarvan de hoogtepunten in het museum tentoongesteld worden. Als vakman die een 'handwerk' beoefent staat hij tevens voor het ambachtelijke aspect van de kunst, waarbij in zijn geval het afspiegelen van de natuur - de *mimesis* - door een verantwoorde keuze van artistieke grondstoffen een prominente positie inneemt. Door zijn centrale rol als 'meester' van het atelier, de werkplaats met zijn leerlingen en gezellen, ontstaat tenslotte de band met het gildesysteem. Zoals in het hoofdstuk over de Roermondse 'kunsttempel' is gebleken, genoot deze middeleeuwse vakorganisatie een belangrijke sociale meerwaarde vanwege zijn actuele betekenis voor de ambachtsstand, waarvoor het driemanschap zich door publikaties, beleid en onderwijs sterk maakte. Hun visie op de ideale gemeenschap werd geïntegreerd in het decoratieschema van de Voorhal, die zich als microcosmos van de maatschappij, de wereld, profileerde.

Doordat De Stuers Arbeid beschrijft als een oude man die zijn werk "*teekent*", wordt een volgende betekenislaag onthuld: het primaat van de tekenkunst over de schilderkunst, dat sedert de zestiende eeuw op Europees niveau met wisselend succes door diverse scholen en academies aangehangen dan wel aangevochten werd. Ook hiervoor viel zowel een 'Oudhollandsche' bron als een Grieks fundament te traceren. Zo wordt in Van Manders leerdicht "*Den grondt der edel vry schilder-const*" de "*teycken-const*" beschouwd als "*Vader dan van 't Schilderen*", terwijl "*oock d'edel Grammatica ( ) door haer ghesooght*" is. De klassieke legitimatie vond men onder meer bij het aan Apelles toegeschreven motto *Nulla dies sine linea* 'Geen dag zonder lijn'. Dit werd door Van Mander in 'Het Leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders' bij de biografie van deze Griekse kunstenaar aangehaald, terwijl het bovendien als devies fungeerde op het frontispies van het leer-

<sup>3</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, pp. 55-56; Van Mander, 'Het Leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol. 17, voor de traditie van de afbeeldingen van Lucas en Apelles zie Lemmens, 'De schilder in zijn atelier', pp. 14, 16, 21.

<sup>4</sup> Tentcat *Het 'Vaderlandsch Gevoel'*, pp. 151, 154 geciteerd wordt G. Brandt, *Het leven van Joost van den Vondel*, z.j., z.d. (Franeker 1682), pp. 56-57.

boek van Viollet-le-Duc over het tekenen.<sup>5</sup> Als manifest van zijn overtuiging op dit gebied liet De Stuers boven de entree van de Oefenschool bij het Rijksmuseum het opschrift plaatsen *"Teekenen is spreken en schrijven tegelijk"*. Hij verwees hierbij impliciet naar het academische adagium *Ut Pictura Poesis* - een gedicht is als een schilderij - ontleend aan Horatius. Tot ver in de negentiende eeuw zou men dan ook in allerlei kunsttheoretische betogen en tekenmethodes het cliché handhaven van het tekenen als een alternatieve (beeld)taal. Arbeid vormt hierdoor tevens uitdrukking van de complexe taal-teken-verhouding, waarvan de Westeuropese kunst vanouds doordrongen is.

Deze betekenislaag krijgt een verlengstuk door het geloof van Thijm, Cuypers en De Stuers in de tekenkunst als bemiddelaar van de Idee. Het gaat dan, zoals bij 'De Organist' uiteengezet werd, niet om 'idee' in de gangbare betekenis van opvatting of gedachte, maar om het artistieke (neoplatonische) begrip dat de onbereikbare en volmaakte weergave, uitbeelding of voorstelling behelst die de kunstenaar in het creatieve proces voor zijn geestesoog heeft. Traditioneel beriep men zich op twee complementaire richtlijnen om de Idee te bereiken: enerzijds de methode van de Griekse schilder uit de Oudheid, Zeuxis, en anderzijds de benadering van zijn evenknie, de beeldhouwer Phidias. Met de naam van Zeuxis is de klassieke *electio* verbonden. De kunstenaar was in staat 'ideale' beelden te scheppen na een vooraf berekend proces van selectie, abstractie en combinatie van de mooiste bestanddelen die hij aantrof in de hem omringende wereld. Phidias daarentegen concentreerde zich op de Idee van het Schone in zijn geest, die hij in zijn beelden nabootste. Het was ten slotte de combinatie van dit navolgen van de 'Idee' en het componeren van 'ideale' beeldformules waaruit de meest volmaakte kunstwerken ontstonden. Thijm en Cuypers

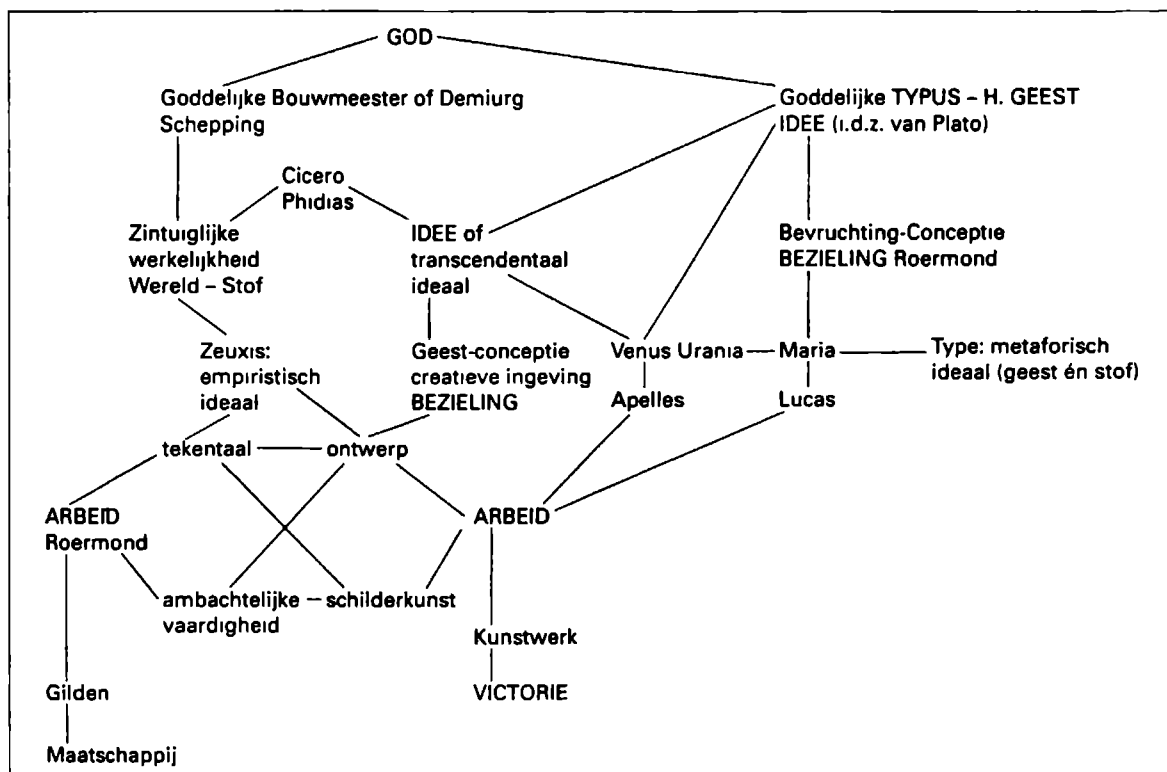
breidden dit proces met een aantal fasen uit: vanuit de onzintuiglijke Idee kon men in gedachten een vormelijk schoon ideaal ontwerpen om daarop het concept en de materie af te stemmen. Dat zou echter niet lukken eer men zijn ambachtelijke techniek en schoonheidszin had ontwikkeld door het tekenen van natuurlijke vormen: pas dan kreeg de kunstenaar houvast op dat innerlijke kunstideaal en kon hij de Idee of ingeving in vorm en materie vertalen. De symbiose tussen het zichtbaar maken van de Idee en het treffen van ideale beeldformules werd door Thijm verwoord als *"waarheid – dat is hier samenstemming niet alleen tussen de materiele en metafysische gedeelten van het denkbeeld, maar ook samenstemming van deze beiden met den aesthetischen vorm"*.<sup>6</sup> In dit proces komt het 'metafysische' deel voor rekening van Bezieling: hij zit klaar om de 'ontvangen ingeving' op te tekenen die hem de Idee onthult. Arbeid onttrekt al tekenende de verspreide 'materiele' schoonheden aan de werkelijkheid: door selectie en combinatie van deze elementen zet hij de 'ontvangen ingeving' om in een 'aesthetisch' ontwerp, dat hij toetst aan zijn ideaal. De wisselwerking tussen Idee, ideaal, ontwerp en materie leidt tot schone en ware kunst. In het frontispies ontvangen Arbeid en Bezieling dan ook ieder een krans van Victorie ten teken van hun artistieke triomf.

De controle van deze symbolisch verknoopte betekenislagen vindt plaats aan de hand van het reliëf *De Teeken- en Schilderkunst*: dit bevat zoals gezegd een voorstelling van Arbeid alias Lucas of Apelles die een portret maakt van Venus met Amor als Griekse equivalent van de Madonna met kind. Deze naakte Venus blijkt gestileerd te zijn op het type Urania en staat - volgens Plato - symbool voor de onzintuiglijke schoonheid, de luister van Gods volmaaktheid. Zij is daardoor de personificatie van de Idee die door Ripa wordt beschreven als een naakte vrouw, omdat ze als

<sup>5</sup> Van Mander, 'Den grondt der edel vrij schilder-const', fol. 4 e v, Van Mander, 'Het Leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol. 25 verso, Durand, 'Nulla dies sine linea', p. 30, Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*, z. p. (frontispies), zie voorts paragraaf 6.2 'Ar-

beid-Tekenkunst' *"Teekenen is spreken en schrijven tegelijk"*.

<sup>6</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 226, zie voorts paragraaf 6.3.2 'Idee' de sleutel tot het creatieve concept',



Schema (A) van mogelijke filiaties bij ARBEID

onstoffelijk wezen vrij is van aardse lasten. De fijne witte sluier is een teken van de zuiverheid van de Idee.<sup>7</sup> De identificatie van Maria en Venus Urania berust op het genoemde relatiepatroon van de *Concordia veteris et novi testamenti*, waardoor Venus Urania tot voorafbeelding van de Madonna werd. Zoals ook bij de gelijkstelling van Lucas met Apelles bleek, was het driemanschap uiterst bedreven om concordanties tussen de verschillende thema's, personificaties en historische figuren voor het sculptuurprogramma op te spo-

ren en zelfs te construeren om zo de eenheid tussen klassieke oudheid en christendom, middeleeuwen, Gouden Eeuw en 'Oudhollandsche' cultuur aan te tonen.

In het vorige hoofdstuk werd aan het einde van de paragraaf over de herkomst van het duo Arbeid en Bezieling gesteld, dat een van de inspiratiebronnen voor de gevelsкульпtuur gevormd wordt door het schilderij van Friedrich Overbeck *Der Triumph der Religion in den Kunsten* (1840).<sup>8</sup> Zoals we zagen, staat in dit monumentale werk

<sup>7</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 217-218, zie voorts paragraaf 6.3.3 'De Concordia in het reliëf De Teeken- en Schilderkunst'.

<sup>8</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 318 noot 110, 319 noot 120, onder verwijzing naar Howitt, *Friedrich Overbeck*, deel 2, p. 62, zo ook Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp. 132-135, zie voor de bekend-

heid van Thijm met dit werk met name Hubar, 'Naar "een kleurrijk versieringsstelsel"', pp. 234 e.v., voorts Thijm, *De Heilige Linie*, p. 130, Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 20 noot 1 verwijst naar *De Spektator* 8 (1848), p. 471.

Maria met het Christuskind centraal Omringd door de personificaties van de vier belangrijkste kunsten heerst zij over de maatschappij die bevolkt wordt door kunstbeschermers en artistieke *exempla virtutis* David knielt naast haar als vertegenwoordiger van de muziek en Salomo staat voor de beeldhouwkunst Lucas met de os beïduidt de schilderkunst en Johannes met de adelaar de architectuur Hierna zal blijken dat de identificatie van Arbeid met de evangelist Lucas als patroon van de schilderkunst op een breed geschakeerd spectrum van historische en recentere voorbeelden teruggaat

#### 6.1 ARBEID-LUCAS-APELLES PATROON VAN DE SCHILDERKUNST

Zoals hiervoor werd aangegeven, zou de evangelist Lucas volgens de apocriefen als eerste de Madonna met het Christuskind geportretteerd hebben Deze legende is door verschillende kunstenaars als Rogier van der Weyden, Jan Gossaert van Mabuse en Maerten van Heemskerck vastgelegd Thijm zelf had in zijn verzameling een exemplaar van 'St Lucas schildert de Madonna' naar Hendrik Goltzius Het basismodel voor Arbeid-Lucas lijkt echter gevonden te zijn bij de sculptuur van de kathedraal van Laon het beeld

<sup>9</sup> *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J A Albertink Thijm*, deel 1, 'Le Monde Catholique', p 7, nr 127 *St Luc peignant la Vierge D apres H Goltzius par Jac Matham roy in-fol Piece rare*, Ibidem, deel 4, p 37, nr 5099 Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, pp 1-10, met 7 afbeeldingen nr 12, 'Peinture Laon, dit gegeven is door Thijm verwerkt in *De Heilige Linie* pp 138-140, 138 noot 1, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, p 11, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p 272 verwijst naar N de Keyser, 'Programme des peintures murales a executer dans le grand vestibule de l'entree du Musee d'Anvers', *Bulletin des Commissions Royales d Art et d archeologie* 3 (1864), pp 437 446, Panofsky, *Iconologie*, pp 110-112, Van Mander, 'Het Leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol 17, Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis PVB Ovidii Nasonis', fol 26b

dat Viollet-le-Duc als "*Peinture*" betitelt, blijkt de enige man onder de personificaties van de Vrije Kunsten Hij zit met een graveerstift een tablet te bewerken en is door zijn baard en kalotje niet alleen herkenbaar in Arbeid, maar ook in de centrale figuur van het reliëf in de (heraldisch) rechter-vleugel van het fries van de voorgevel Hoewel De Stuers quasi-neutraal schrijft dat dit tableau aan de "*Teeken- en Schilderkunst*" is gewijd, behelst het een voorafbeelding van Sint Lucas die in zijn atelier temidden van zijn leerlingen en gezellen de Madonna schildert Lucas is daarbij - net als Arbeid - terwille van de 'Oudhollandsche' traditie met een knipoog naar Van Mander als Apelles uitgedost Maria is subtiel genoeg vertaald als Venus Urania uit Plato's *Symposion* de hemelse Venus met de hemelse Eros aan haar schoot, wier etherische schoonheid de luister van Gods volmaaktheid symboliseert Ook zij zijn bij Van Mander terug te vinden In de verte herinnert de atehervoorstelling aan de gewelfschilderingen in het Antwerpse Koninklijke Museum, alwaar Sint Lucas door Nicaise de Keyzer in een allegorie rond het thema "*genre et source de l'inspiration*" een centrale plaats was toebedeeld (1861-1870) <sup>9</sup>

De legende maakte Lucas tot de aangewezen patroon voor de kunstenaarsgilden, zoals het Lucasgilde te Antwerpen, waartoe Jan Gossaert behoorde, en die te Haarlem en Amsterdam Niet

<sup>10</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 39, plaat 60 wapenschild van het Lucasgilde te Amsterdam in het Rijksmuseum, zie ook Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p 308 noot 51, zie voor de genoemde voorbeelden Gorssmann, Max J Friedländer, *From Van Eyck to Brueghel*, deel 1, p 65, deel 2, pp 97-110 verwijst naar Van Mander! Ook Van Heemskercks Sint-Lucas wordt genoemd, maar met name wat betreft de figuur van de *furor poeticus* - de dichtelijke inspiratie - ogenschijnlijk niet begrepen door Van Mander, zie hiervoor Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 45, 45 noot 67, 231, zie aldaar ook de Sint Lucas van Frans Floris, pp 160 161, voorts Tent cat *De schilder en zijn wereld*, pp 34-36 (cat nrs 5, 8), 64-65 (cat nr 61), 104 (cat nr 133), ook Cuypers spreekt in zijn lezingen 'Maastricht in beschaving, historie en kunstontwikkeling', pp 14-15, en *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, p 15, over de Sint-Lucasgilden



70 Hendrik Goltzius (inv.) en J. Matham (sculp.), *Sint Lucas schildert de Madonna*, eind zestiende, begin zeventiende eeuw, gravure. Een exemplaar hiervan was aanwezig in Thijms prentencollectie.

Herkomst: Rijksprentenkabinet; foto Rijksmuseum-stichting Amsterdam

zonder reden zijn de genoemde voorstellingen ontstaan uit opdrachten voor een gildealtaar.<sup>10</sup> Gedreven door het utopische heimwee naar de middeleeuwse maatschappij en cultuur greep men in de negentiende eeuw op deze traditie terug. Voor Cuypers was ze krachtig genoeg om in 1850-51 zijn vereerde leermeester, Henri Linssen,

als de evangelist Lucas te laten vereeuwigen bij een altaar voor de Roermondse Munsterkerk. Deze personifiëring was uiteraard mede beïnvloed door de Nazareners, welke groepering door Friedrich Overbeck - de maker van *Der Triumph der Religion in den Künsten* - onder de titel van de Lukasbrüder was opgericht (1809).<sup>11</sup> Het succes van hun streven naar een eigentijdse christelijke kunst heeft onder meer stimulerend gewerkt op de stichting van het gilde van Sint Thomas en Sint Lucas, ruim een halve eeuw later, in 1863, te Maastricht. Deze gebeurtenis werd bijgewoond door architecten en oudheidkundigen als Cuypers, de Pugin-adept Jean baron de Béthune, Franz Bock als promotor van het herstel van de Akense Dom, en de in Brugge gevestigde Engelse collega van Thijm, James Weale. Dit gilde stond aan de basis van de brede stroom Sint-Lucasscholen, die nadien door geheel België werden gevestigd. Ook hier was het doel de bevordering van de eigentijdse kerkelijke kunst en architectuur, onder meer via bestudering en conservering van het erfgoed uit het verleden.<sup>12</sup> In Thijms bibliotheek treffen we zowel over de historische als de eigentijdse Lucasgilden literatuur aan. Gelet op de historische continuïteit en het 'Oudhollandse' vernis van het Rijksmuseum is het duidelijk dat het driemanschap grote waarde hechtte aan de Amsterdamse Lucasbroederschap. Dit genootschap was nog na de Reformatie in 1653 in het leven geroepen en zou naast het oorspronkelijke Lucasgilde, vereeuwigd in het frontispies van *Het Schilder-boeck* in 1618, zijn plaats opeisen. Een van de oprichters, Bartholomeus van der Helst, werd lange tijd opgevat als de evenknie van Rembrandt. Hoe het driemanschap deze gelijkstelling nuanceerde wordt duidelijk uit de positie van het medaillon met de buste van Van der Helst onder Arbeid en die van Rembrandt onder Bezieling. Het wapen van de Lucasbroederschap, met als

<sup>11</sup> Andree, *Kunstmuseum Düsseldorf*, p. 124; Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp. 132-135; zie voor de uitleg van de beeldengroep Hubar, 'Naar "een kleurrijk verciëringstelsel"', pp. 235-237.

<sup>12</sup> De Maeyer, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek*, Hubar, 'Het ciboriumaltaar van de St.-Servaaskerk te Maastricht', p. 171, verwijst naar *Le Beffroi I* (1863), p. 303; Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst*, pp. 214-215.



prominent motief de ossenkop, is zowel in het Rijksmuseum als in de directeurswoning in de uitmonstering opgenomen <sup>13</sup>

De oude man, Arbeid-Lucas heeft in deze context een drievoudige betekenis. Als patroon van de schilderkunst verwijst hij naar de bestemming van het museum als huisvesting voor de topstukken uit de 'Oudhollandsche' schildersschool. Ten teken daarvan is hij met zijn atelier afgebeeld in de (heraldisch) rechtervleugel van het fries boven de onderdoorrit. Deze voorstelling legt een duidelijk accent op zijn praktische werk als schilder de arbeid of Thijms *"eigenlijk Bedrijf van den Kunstenaar"* <sup>14</sup>. Hiermee treedt Arbeid-Lucas in de aloude 'ambachtelijke' opvatting van de schilderkunst, die in de negentiende eeuw een nieuwe dimensie kreeg in het kader van de herleving van de kunst-ambachten. Na de middeleeuwen was door het mecenaat en de academies *"allengs aan het Handwerk de bezielende invloed van den kunstenaarsgeest onttrokken"*, aldus Thijms *Openingsrede* in 1876 <sup>15</sup>. Het was zaak ervoor te zorgen dat de kunst weer terugkeerde naar de werkplaatsen. Omwille van dit ideaal, dat Cuypers al zeer vroeg met zijn Roermondse *"bouwlootse"* had gerealiseerd (1849), werden de genoemde Lucasgilden opgericht, evenals het Utrechtse Bernulphusgilde en de vele Engelse corporaties <sup>16</sup>. In dit verband mag niet vergeten worden dat een man als De Stuers die zoals we zagen, als referendaris van de

afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandse Zaken de reorganisatie van het teken- en ambachtsonderwijs heeft doorgezet, het museum een belangrijke educatieve taak toekende in het herstel van de *"nuttige en beeldende kunsten"* <sup>17</sup>. De eerder besproken opvatting dat men via een voorzichtig nadoen van het verleden de 'eeuwige en ware beginselen' zou absorberen, die zouden leiden tot een nieuwe kunst - een stelling die ook Berlage overtuigd had - was hier zeker debet aan <sup>18</sup>.

Daarmee wil niet gezegd zijn, zeker gezien Thijms klacht over het gebrek aan 'theorie' in zijn tijd, dat men onverdeeld gunstig oordeelde over de uitsluitend 'ambachtelijke' kunstopvatting. Cruciaal is immers, dat het artistieke produkt het gecombineerde resultaat is van bezieling en arbeid, kunst en bedrijf, geest en stof. Zelf verwijst Thijm in 'De Kompositie in de Schilderkunst II' (1843-44) naar een uitspraak van Bilderdijk: *"Zoo, iets ter herkenning, ter gedachtenis, na te bootsen, de Schilderkunst uitmaakt, ( ) zoo is haar beoefening een ambacht - haar beoefenaars zijn dan ambachts-, zijn handwerkslieden, geene kunstenaars, en zij mist het voorwerp, dat haar met den eernaam van SCHOONE KUNST betitelen doet"* <sup>19</sup>. Bilderdijk zet zich hiermee af tegen de gangbare *mimesis*-opvatting van de schilderkunst als spiegel van de natuur, of minder gunstig, als 'aap' van de werkelijkheid. Blijkens Thijms toelichting gebeurde dit

<sup>13</sup> *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J. A. Albertink Thijm*, deel 4, p. 35 nrs 5070, 5076, 5077, Tent cat. *Het vaderlandsch gevoel*, p. 154, Van Vloten, 'Historische aantekeningen', p. 91, Van Mander, *Het Schilder-boeck*, frontispies, Hoogewoud, *Cuypers en Amsterdam*, p. 86, Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, pp. 7-8.

<sup>14</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 208 onderscheidt bij kunstenaars de 'Opvoeding' en het *'eigenlijk Bedrijf'*, welke laatste uitdrukking door mij gelijkgesteld is met Arbeid.

<sup>15</sup> Thijm, *Openingsrede*, pp. 14-15, zie ook Thijm, 'Bibliografie', pp. 203-208, n. a. v. het Sint-Lucasgilde en het *Organ fur Christliche Kunst*, voor de 'Oudhollandsche' ateliertraditie vergelijk Lemmens, 'De schilder in zijn atelier', pp. 14-28.

<sup>16</sup> Thijm, 'Eene bouwlootse der XIXe Eeuw', pp. 276-280.

<sup>17</sup> Brom, *Herleving der kerkelijke kunst*, pp. 275-277, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2, Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, p. 82 citeert De Stuers, De Stuers, 'Holland op zijn smalst', pp. 39-41 (*De Gids* p. 323-325) en 53-55 (*De Gids* p. 337-339), De Stuers, 'Iteretur decoctum', p. 21, Bervoets, *Inventaris van het archief*, deel 1, pp. 26-30, deel 2, pp. 269-296, nrs 1557-1885, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp. 58-61, 68-71, Hubar, 'De Teekenschool', pp. 161-166, 173, zie hoofdstuk 3 'Van waarheid naar schoonheid'.

<sup>18</sup> Berlage, 'Over architectuur', deel 2, pp. 202-235.

<sup>19</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 251 (kapitelen van Thijm, vet door mij, bvhh).



71 Maerten van Heemskerck, *Sint Lucas schildert de Madonna*, met zelfportret als *furor poeticus* achter Sint Lucas. Haarlem 1532. Olieverf op doek.

Herkomst: Frans Halsmuseum, Haarlem.

echter op andere gronden dan eerder in de zeventiende eeuw. Wilde men toen, in het kader van de emancipatie van de schilder, diens geleerdheid, doctrine of theorie benadrukken om zo de al te ambachtelijk bepaalde *mimesis*-opvatting te overstijgen, thans gebeurde hetzelfde met een beroep op het verbeelden van de Geest, van de bezielende gedachte.<sup>20</sup> In dit verband is het veelzeggend dat in 'De Kompositie in 't Algemeen' (1843) een "bejaard penseelvoerder" - de oude man Arbeid - fi-

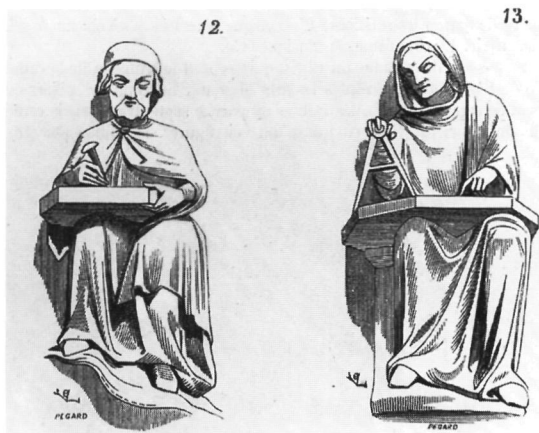
gureert als Thijms van geest gespeende tegenspeler. Deze heeft kennis van de "ordinantie", die superieur aan de *mimesis* werd beschouwd: door zorgvuldig de elementen voor zijn werk te kiezen en te rangschikken schetst hij niet "slafelijk de schaduwen der Natuur" na. Toch toont de oude schilder geen besef te hebben van de geestrijke "kompositie". Dit blijkt een tekortkoming die enkel opgeheven kan worden door inmenging van zijn jongere pendant Bezieling. Door de schilder in Thijms op-

<sup>20</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 208-211; Bright, *Cities Built to Music*, pp. 91-92, 103-104, 151-168; Panofsky, *Iconologie*, pp. 25-26; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 38-77, over de 'aap': p. 107 en de

imitatie: pp. 163-166; over de renaissancistische emancipatie zie Wittkower, *Born under Saturn*, pp. 14-17, 31-38, 42-46, 67-98.

stellen afgedaan als 'geleerde' nieuwlichterij, dringt zich een alternatief op van de variant Bezieling-Theorie en Arbeid-Praktijk. In dit alternatief lijkt de classicistische doctrine door haar accent op het stoffelijke ordonneren en het afwijzen van de geestdrift aan Arbeid te worden toebedeeld. Bezieling daarentegen staat voor de 'romantische' leer met haar nadruk op het goddelijke vuur, gevoel en verbeelding. Het zal geen toeval zijn dat Thijm treedt in de inheemse traditie van kunsttheoretische betogen om het ouderwetse, 'praktijkgerichte' standpunt te laten vertegenwoordigen door een oude man, de moderne, 'theoretische' opvatting daartegen over door een jongere man, namelijk Thijm zelf.<sup>21</sup>

Naast dit alles staat de associatieketen Lucas-Arbeid-Gilden voor een specifiek aspect van de maatschappijvisie van Thijm en Cuypers, die streefden naar een corporatieve staat gevormd naar middeleeuws model. Iedereen heeft hierin zijn eigen vaste plaats, waarbinnen hij kan excelleren, maar die hij uit carrière-drang of ambitie niet noodzakelijkerwijs hoeft te ontstijgen. Thijm stelt in 'De Kompositie in 't Algemeen' (1843): "wij moeten (wij, zoowel als ieder ander) MENSCH wezen, doch met een menschheid, die zich het sterkst aan dusdanige zijde kan uitdrukken als onze bijzondere aanleg, als de maatschappelijke plaats, die wij in te nemen hebben, het vordert".<sup>22</sup> Cuypers verwoordde dit op verwante wijze in zijn lezing over de gilden en de eigentijdse ambachtsstand in 1892: "en als zoodanig behooren wij ook allen te leven - ieder in den stand waarin hij met Gods genade geplaatst is en die hij meer of min door zijnen vrijen wil heeft gekozen".<sup>23</sup> Zelfs voor het algemeen kiesrecht, dat toen in het brandpunt van de discussie stond, be-



72 E.E. Viollet-le-Duc, Peinture en Geometrie bij de kathedraal van Laon, uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, deel I (Arts Libéraux), met respectievelijk kalotje en kleitablet, en passer en caput velatum (twaalfde eeuw). Parijs 1855. Houtgravure.

pleitte Cuypers een regeling via het opnieuw in te voeren gildesysteem. Het inbouwen van een trap via een bedrijfstakmatige organisatie, waarin alle werknemers waren verenigd, achtte de politicus Cuypers de methode waardoor: "alle standen van de maatschappij in de besturen van het land vertegenwoordigd worden, opdat niet de eene boven den andere zich rechten aanmatige die den anderen stand benadeelen". Het tekent het engagement van het driemanschap dat Thijm in 1866 de voorbeeldfunctie van de bouwkunst rond 1600 voor het museum onder meer legitimeerde als produkt van de bloeitijd "des gildelevens".<sup>24</sup>

Bij het Rijksmuseum als microcosmos van de maatschappij, met name uitgewerkt in het pro-

<sup>21</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 209-212, 241-246, m.n. 243; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 62, 159.

<sup>22</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 211, 207 (kapitalen van Thijm).

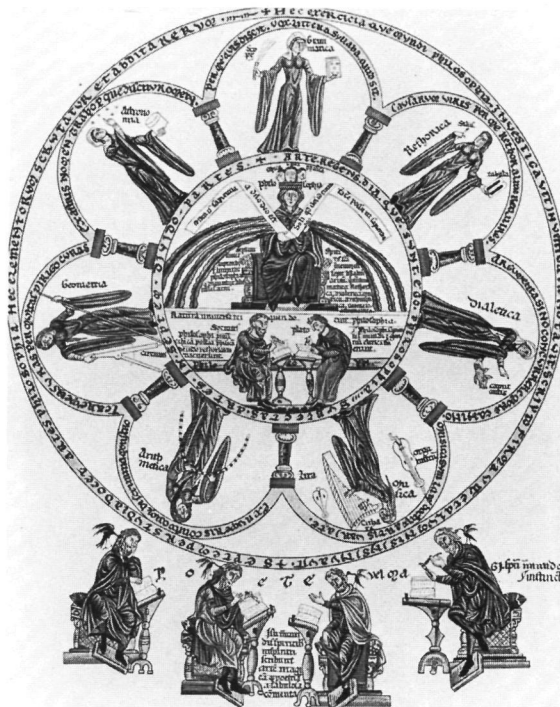
<sup>23</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, p. 2.

<sup>24</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachts-*

*stand*, pp. 16-18; Thijm, 'Het kunstmuzeüm te Amsterdam', p. 84.

<sup>25</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 32-33; Thijm, *Toelichting der stoffeering van voorzaal en Rembrandtzaal*, p. 3; zie Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", p. 173, met aldaar geciteerd de tekst van Thijm.

gramma van de voorhal, is dit corporatisme op monumentale wijze verbeeld. Becker verwijst in zijn studie met name naar de beschrijving van De Stuers, die daarvoor leentjebuurt had gespeeld bij Thijms Toelichting der stoffeering van Voorzaal en Rembrandtzaal. Deze 'toeristische' rondleiding, waarin de stem van Broere helder doorklinkt, was direct na de opening van het museum in 1885 (anoniem) als brochure verschenen. De ietwat aangepaste tekst van De Stuers luidt: *"De vercierring der Voorhal is door één gedachte bezielt. Zij symboliseert in een cyclus het menselijk leven en streven. De vloer is gewijd aan het stoffelijk gebied, de wanden en vensters aan het maatschappelijke, de gewelven en wat daarmede op eene hoogte is, aan het verstandelijke"*.<sup>25</sup> In dit maatschappijbeeld zijn niet alleen de standen en de ambachten geïntegreerd, maar tevens als onderdeel daarvan de kunsten en wetenschappen. Deze cyclus gaat, naar Becker vermoedt, terug op het schema van de zeven Vrije Kunsten - men denke aan Viollet-le-Duc en *"Peinture"*, of Didron en *"le travail"* en *"la vertu"* - en hun hoedster de Filosofie. Zoals Thijm in *De Heilige Linie* (1858) memoreert, dienen zij gezamenlijk: *"tot verklaring en beoefening van alle tijdelijke en eeuwige zaken, die het den mensch gegeven was ten dienste zijner zaligheid, ten nutte zijner medemenschen, en tot glorie van God te kennen, en te regelen of te bezitten"*.<sup>26</sup> Het maatschappelijke omvat in dit licht bezien de beide mogelijkheden in de levenswandel van de mens: de *vita intellectualis* en de *vita moralis*, zoals de uitmonstering van de voorhal toont. Dat dit alternatief eveneens is geïntegreerd in de peinzende Bezieling en de nijvere Arbeid, wordt onder meer bevestigd door het compositieschema van de hoofdgevel. Het zal geen toeval zijn dat de beide personificaties visueel het eindpunt vormen van de zware, verticaal gelede steunberen met de beelden van Geschiedenis - volgens Broere pars pro toto voor wetenschap - en Kunst. Deze worden in *De Heilige Linie* (1858) aangeduid als pijlers



73 Miniatur van Filosofie en de Zeven Vrije Kunsten uit de *Hortus Deliciarum* van Herrad van Landsberg. Bij Filosofie in de binnenste cirkel zitten Socrates en Plato. De poëta vel magistri hebben allemaal een vogel op de schouder die hen de hemelse woorden influisteren. De poëet uiterst links toont de klassieke denk- treurhouding, midden twaalfde eeuw. Foto: KHI Utrecht

van de wereldordening en vormen zo een afspiegeling van de menselijke gemeenschap die zich als microcosmos tot die wereldorde verhoudt. Boven Geschiedenis, die volgens Broere als moeder van de 'maagdelijke' wetenschap vooral 'vormelijk' is, is Bezieling geplaatst in afwachting van zijn 'geestesteeken'. De Kunst daarentegen is werkzaam en vruchtbaar - *"in agendo"* - en heeft dus de Arbeid als schutspatroon.<sup>27</sup> Aldus wordt

<sup>26</sup> Becker, *"Ons Rijksmuseum wordt een tempel"*, pp. 279-287; Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 77-78, 138-140;

Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 115-116, 128; Panofsky, *Idea*, p. 26.

de artistieke inslag van het ambacht geprofileerd. Tevens krijgt de ambachtelijke opvatting van kunst, Thijms reserves ten spijt, een krachtig accent. Hoe men dat intellectueel aanvaardbaar wist te maken, zal uit het navolgende blijken.

## 6.2 ARBEID-TEKENKUNST *"TEFFKENEN IS SPREKEN EN SCHRIJVEN TEGELIJK"*

Behalve de neutraliserende ontlening aan Van Mander voor wat betreft de uitleg van de os en de adelaar, toont De Stuers in zijn beschrijving van Bezieling en Arbeid nog een opvallend element. Hij spreekt over Arbeid als *"een bejaard man gebogen over zijn tafel, waarop hij zijn werk teekent"*. Hiervan klinkt een echo door bij Bezieling die - vrijwel zeker gebruikte De Stuers met opzet een homoniem - klaarzit *"om in een open boek de ontvangen ingeving op te teekenen"*. Het gaat er hierom dat de patroon van de schilderkunst, Lucas-Arbeid, niet schilderend, maar tekenend is 'uitgebeeld'. In de context van de aloude kleur-lijncontroverse, die in de negentiende eeuw heviger bloeide dan ooit tevoren, was dit bepaald geen loos gebaar. Bij 'Zuidnederlandse kunstenaars' zal nader uitgelegd worden, dat de vraag, of de weer te geven 'werkelijkheid' in kleur- en schaduwvlekken gevangen of door de niets verdoezelende strakke lijn onthuld diende te worden, nog niets aan actualiteit verloren had. Zowel Thijm als De Stuers brachten hun 'Ingres-achtige' voorkeur voor de lijn onomwonden naar buiten, in verzet tegen onder meer Israëls en 'zijn' Haagse School. Hoewel Thijm in zijn kunstkritieken later

ook waardering voor de impressionisten blijkt te kunnen opbrengen, klaagt hij begin jaren 1880 *"Men verleert ons lijnen in de natuur te zien"*. Hij drukt zich ten aanzien van de Haagse kunstenaars uit in termen als *"wolligheid"*, *"flodderen, groezeligheid of wat men al meer met den naam van impressionisme aanduidt"*.<sup>28</sup> Het typeert de mate waarin De Stuers Thijms opvattingen deelde, dat hij in dezelfde tijd aan Cuypers schreef

Dixon - [de Engelse glazenier voor de ramen van de voorhal (bvhh)] - is niet in staat een goede figuur te tekenen. Hij kent geen anatomie en teekent gebrekkig. Dat is de bron van zijn archaïsme, precies zooals het gebrek aan teekenkennis bij Israëls enz. het impressionisme doet geboren worden. Een kwajongen zal op dien voet kunnen beweren dat hij den Mexicaanschen Stijl hoog vereert.<sup>29</sup>

Het absolute vertrouwen op tekenvaardigheid als basis voor de schilderkunst en niet te vergeten, de architectuur en de toegepaste kunsten, werd als het ware geïnstitutionaliseerd via de reorganisatie van het teken- en ambachtsonderwijs door Cuypers en De Stuers. *"Nulla dies sine linea"*, was dan ook het motto dat De Stuers Cuypers toebacht bij diens afscheid als directeur van de Rijks-museumscholen voor het tekenonderwijs en de kunstnijverheid in 1895. *"Nulla dies sine linea"* was ook het devies van Viollet-le-Duc in zijn leerboek *Histoire d'un dessinateur* (1879), terwijl *"Geen dag zonder een lijn te trekken"* bovendien bij de aforismen van Thijm voor de uitmonstering van het museum terug te vinden is met de vermelding van de 'auteur' de Griekse schilder Apelles, volgens Van

<sup>27</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 116, 195-196, zie Hubar, *"Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd"*, pp. 172-173, Becker, *"Ons Rijksmuseum wordt een tempel"*, p. 308 noot 51, verbaast zich erover dat de beelden van respectievelijk Geschiedenis en Kunst niet corresponderen met de erachter gelegen afdelingen voor respectievelijk schilderkunst en historie: hij is daarbij echter in de war geraakt door de heraldische beschrijving van De Stuers, waarbij men een gebouw niet vis-a-vis, maar als het ware staande achter de façade beschrijft.

<sup>28</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12 (vet door mij, bvhh), zie bijlage VI 15 'Zuidnederlandse kunstenaars', Hubar, 'Naar "een kleurrijk vercierringsstelsel"', pp. 242-244, Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 70, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 309, Thijm, 'Inleiding', p. 8, Thijm, *Openingsrede*, p. 25, probeert een tussenstandpunt in te nemen.  
<sup>29</sup> GAR FAC V 4, nr 19 brief van De Stuers aan Cuypers d.d. 13 juni 1884.



74 Historische foto van de Voorhal van het Rijksmuseum; de uitmonstering is hier inclusief gipsafgietsels nog compleet, circa 1890.

Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam.

Mander de "*Prince der Schilders*", wiens spreuk in *Het Schilder-boeck* toegelicht werd met de regels:

Dat niet een dagh voorby mocht gaen,  
Oft daer en waer een treck ghedaen.<sup>30</sup>

De ironie wil dat Dixon zijn opdracht in het mu-

seum juist te danken had aan zijn Apelles-raam, waarmee hij in 1882 de prijsvraag voor de glas-inloodramen in de voorhal won. Dit bekroonde werk kreeg een plaats in het westelijke venster Schilderkunst-Geloof.<sup>31</sup>

Aan zijn geloof in de lijn gaf vooral De Stuers uiting in het tegeltableau boven de ingang van de

<sup>30</sup> De Stuers, 'Improvisatie' (n.a.v. De Groot, 'Toespraak gehouden 12 mei j.l.'), p. 90; Durand, 'Nulla dies sine lineae', p. 30: het devies staat afgedrukt op het frontispies van het leerboek van Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*; Thijm, Aforismen, zie bijlage VI.14 'Aforis-

men'; Van Mander, 'Het leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol. 25 verso.

<sup>31</sup> Veenland-Heineman en Vels-Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum*, pp. 36-37, met afbeeldingen van alle inzendingen.

Oefenschool (1891) bij het Rijksmuseum Zoals vermeld, staat onder de personificaties van de begrippen Schoon, Waar en Goed, verbeeld als de Drie Gratieën, het aforisme *"Teekenen is spreken en schrijven tegelijk VdS [Victor de Stuers (bvhh)]"* Deze dispositie op zich doet al denken aan de uitspraak van Ingres, dat hij op de deur van zijn werkplaats 'Tekenschool' zou schrijven en schilders zou opleiden Zelf haalde Cuypers in zijn lezing van 1896 aan *"Wat is teekenen? - Teekenen is niets meer en niets minder dan door lijnen uitdrukking geven aan zijn denkbeelden 'Teekenen is spreken en schrijven tegelijk'"* Dit motto roept een heldere weerklank op van het devies van De Stuers' opponent Carel Vosmaer, die zelf een volleerd graficus en tekenaar was *"Teekenen is als schrijven"* (1877) De Stuers en Vosmaer zijn ongetwijfeld beïnvloed door een stelling uit de Oudheid die door een van Thijms favoriete auteurs, Philip van Heusde, als volgt werd weergegeven om te kunnen schrijven *"in de zielen der menschen [moet] 'het schrijven eigenlijk gezegd spreken'"* zijn Bovendien vertelde Van Heusde dat Plato *"het geschrevene het afbeeldsel van de levende en bezielde rede des verstandigen"* had genoemd Thijm typeerde het geschreven woord als *"d'afgeschetste klank"*, waarin de spreker voort bleef leven Daarmee lijken de wortels van het opschrift bij de Oefenschool te zijn blootgelegd Of Thijm nog weet heeft gehad van Goethes hergebruik van de klassieke analogie van Quintilianus, die het leren schilderen vergeleek met het leren schrijven, waarbij eerst het alfabet aan de orde kwam, vervolgens de lettergrepen en daarna de woorden, kon niet achterhaald worden <sup>32</sup>

<sup>32</sup> Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, p. 37, Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', p. 13, Heijbroek, *De verzameling van mr. Carel Vosmaer*, pp. 187-188 Vosmaer schreef over 'Teekenen' in de *Kunstkronijk* N 5. 18 (1877-1876), pp. 75-77, 82-83, later herdrukt in zijn bundel *Over kunst*, pp. 26-29, Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 225, 229 (verwijst naar de dialoog *Phaedrus*), Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 106, Vickers, *In defence of rhetoric*, p. 353

<sup>33</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis

Om ten volle de betekenis van Arbeid-Lucas-Appelles als de tekenende patroon van de schilderkunst te begrijpen, dient ook het inheemse gehalte van De Stuers' opschrift bepaald te worden Overeenkomstig het 'Oudhollandsche' ideaal zou dit op een interpretatie kunnen berusten van Van Manders opdracht in de 'Uytlegginghe/ en singhevende verclaringhe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis', aan mr. Gedeon Fallet <sup>33</sup> Van Mander poneert hierin de verwantschap tussen de dichtkunst en de schilderkunst, het geliefde en gewraakte *Ut Pictura Poesis* Hij onderbouwt dit als volgt *"Tot voedtsel deser meeninge voeght wel d'over eenstemminghe van Simonides en Plutarchis, dat Schilderye stom ghedicht is - een uitdrukking die ook Potgieter en J. W. Brouwers nog hantieren"* <sup>34</sup> - en 't Ghedicht sprekende Schilderye' Sterker nog, *"waer by blycklyck is, datse nae eenderley teycken jagen"* Want al is de schilderkunst *"onbespraecht geboren"*, zij weet zich daarom niet minder krachtig uit te drukken middels een aansprekelijke gebarentaal Van Mander vervolgt *"By hun [de Grieken] was mede in groot achten, de meeningen met dadige teyckenen aen te wijzen, gelyckmer verscheyden bevint geschiet, en voorghestelt te wesen"* Dit impliceert onder meer een hechte basis voor de 'allegoriserende' historieschilderkunst Deze stond niet alleen bij Van Mander, maar ook bij Thijm en De Stuers in hoog aanzien, getuige de uitmonstering van het Rijksmuseum <sup>35</sup> Tot slot is Van Manders opmerking van belang *"En insonderheit was verwonderlyck, hoe met teyckenen sonder letteren de verborgentheyt der Aegyptische wijsheyt was uytgebeelt"* De klacht van Lessing ruim een eeuw later dat door de doctrine *Ut Pictura*

PVB Ovidij Nasonis', (ongenummerd gedeelte)

<sup>34</sup> Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 7, Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst*, p. 80

<sup>35</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis PVB Ovidij Nasonis', (ongenummerd gedeelte), Tent cat. *Het vaderlandsch gevoel*, p. 29, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 273-278, 286-287, De Stuers, *Iteretur decotum*, pp. 11 noot 1, 38 noot 1, Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 7



Tenent's tege. geweest. Het was ook u gaar van  
 hij is de Oost huch joude, dat, voores keller, wat  
 hij is de West huch aan de Krufft weegjes (Kruif  
 maalwerk.

Ja zal je's nater aan te doen is. Los litaverfjes  
 kan zal ik te doen aamhuyjes dat kerstot-  
 best te amoveren.

2. Denier is niet in staat een goede figuur te  
 tekenen. Hij kent geen anatomie, en tekenst  
 gebrekkelijk. Dat is de bron van zijn archaïsme,  
 precies zoals het gebrek aan tekenkennis bij P.  
 (Pail) het impressionisme doeltgevoel worden.



Les, knaapjes zal op dien voet  
 Kunne beween dat hij den  
 Mexi' kaanhen stijf bron  
 keereet.

75 V.E.L. de Stuers, Schets van een houderig poppetje in zijn brief aan Cuypers over de  
 gebrekkige tekenkunst van Israëls en de 'impressionisten', d.d. 13 juni 1884.

Herkomst: GAR

Poesis de schilderkunst was afgezaakt tot een wil-  
 lekeurig soort schrift, is hiermee wel thuis ge-  
 bracht.<sup>36</sup>

De korte samentrekking dat tekenen spreken en  
 schrijven tegelijk is, bevestigt gezien het vooraf-  
 gaande zowel de zeggingskracht van het gebaar -  
 een duidelijk academisch standpunt, dat door het  
 Impressionisme ondergraven werd - als de opvat-

ting dat 'tekenen' een grensoverschrijdende (sym-  
 bolen)taal is. Van Mander stelt dit uitdrukkelijk in  
 zijn leerdicht 'Den grondt der edel vry schilder-  
 const' bij 'Van het teyckenen/ oft teycken-const':

2. Sy is een voedster aller Consten goedich/  
 Soo Natalis Comes ons wil verhalen/  
 Jae oock d'edel Grammatica bevroedich

<sup>36</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis  
 PVB. Ovidii Nasonis', (ongenummerd gedeelte); Lee, 'Ut

pictura poesis', p. 216.



Is door haer ghesooght en ghewassen spoedich  
 Leerend'haer letters en caract[er]en halen/  
 Waer door de Menschen in verscheyden talen  
 Malcanders meeninghe verstaen accoordich/

4 Desen Vader dan van t Schilderen/wercklijc  
 is om verborchten meeninghe t'ontdecken  
 Een uytdrucksel/ en Verclaringhe mercklijc ( )<sup>37</sup>

In Thijms esthetica spelen al deze opvattingen een prominente rol. Zo stelt hij in het opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst II' (1858) ten aanzien van het geconcentreerde karakter van dit medium: "Daarom heeft zij vooral behoefte aan een symboliek stelsel aan eene reeks van personifikaties onzer denkebeelden en van attributen, die als een zinrijk schrift de verpersoonlijking van ideeën, tijdvakken, feiten toelichten".<sup>38</sup> Dit ideaal werd niet alleen verwezenlijkt via het sculptuurprogramma van de hoofdgevel of door de beelden van Arbeid en Bezieling. Ook de Drie Gratieën Goed, Waar en Schoon boven het opschrift lijken primair het spreken en schrijven van gebaren en symbolen te demonstrenen. Men ziet temidden van twee geklede vrouwen, staande voor Schoon en Goed, een naakte vrouw met stralenkrans: de naakte Waarheid. Terug te vinden bij Ripa, kan zij bovendien afkomstig zijn uit Van Manders levensbeschrijving van Cornelis Ketel.<sup>39</sup> Eerder kreeg de

'naakte waarheid' een plaats in de sterk door De Stuers bepaalde geveldecoratie van het Departement van Justitie te 's-Gravenhage uit 1877-1878, van rijksbouwmeester C. H. Peters.<sup>40</sup> Zoals we al zagen heeft de zeventiende eeuw ook iconografisch de norm gesteld.

Hoezeer het opschrift van De Stuers in een bestaande traditie gebeld was, blijkt ook uit een vergelijking met de redevoering over tekenkunst van J. H. Prins uit 1785: *"Ja de gewoonlijke en in bijna alle Konsten en Weetenschappen gebruikelijke manier van onderwijzen levert een onwederspreekelijk bewijs op van haar nuttigheid, want immers haar aart zodanig is, dat de meest uitgeleerde en bekwaamste Mannen zig niet genoegzaam in veele Weetenschappen kunnen uitdrukken zonder de Teekenkunst te baat te nemen"*.<sup>41</sup> De prospectus voor een handleiding over de tekenkunst van C. C. Huysmans uit 1842 begint als volgt: *"De Teekenkunst, in hare eenvoudigste beginselen beschouwd, met terzijdestelling van alle geleerdheid, die haar in de oogen des publieks zoo moeilijk doet schijnen, is inderdaad niets anders dan een schrift, waardoor wij de uiterlijke vorm van door ons gedachte voorwerpen juist, duidelijk en puntig aan anderen kunnen mededeelen, ( )"*. In nauwelijks andere bewoordingen liet Vosmaer zich over de tekenkunst uit.<sup>42</sup>

In het kostelijke verhaal over het 'romantisme' 'Gesprek op den Drachtenfels' (1835) van de Leidse hoogleraar Jacob Geel mijmert de ik-figuur: *"Zou hij werkelijk van oordeel wezen, dat het romantische niets is? De woorden zijn immers teeke-*

<sup>37</sup> Van Mander, 'Den grondt der edel vrij schilderconst', fol. 4 e v (vet door Van Mander, cursief door mij, bvhh), Lee, 'Ut pictura poesis', p. 219.

<sup>38</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 328; Thijm, *Openingsrede*, p. 10; blijkens de biografie van A. J. J. A. Alberdingk Thijm, p. 31, hield hij deze opvatting ook in de dagelijks omgang staande. *Niemand ook zal van oordeel wezen dat het geven van cadeaux de liefde bewijst of zelve de liefde is. Maar al is dit de liefde niet noch bewijst het haar, daarom zijn de geschenken toch tastbare zinnebeelden der genegenheid en teekenen van de groote gemoedsaandoening die de verloofden in zich omdragen*.

<sup>39</sup> Zie voor het tegeltableau met de drie gratieën de paragrafen 9.1.1 'De inbreng van Thijm en Broere', 9.1.2 'De 'Oudhollandsche' gietvorm' en 9.1.3 'De Drie Gratieën en

de Geminae Veneres', zie voor de naakte waarheid Panofsky, *Iconologie*, pp. 116-129; Ripa, *Iconologia*, pp. 589-591; Van Mander, 'Het leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol. 190 verso; Cornelis Ketel.

<sup>40</sup> Zie over de totstandkoming onder meer De Stuers, *Het Binnenhof en 's landsgebouwen in de Residentie*.

<sup>41</sup> Tent cat. *Het vaderlandsch gevoel*, pp. 22-23, 38 noot 52-53 verwijst naar J. H. Prins, *Redevoering over het nut der Konsten in het algemeen en de teekenkunst in het bijzonder*, 's-Gravenhage 15 mei 1785, p. 51.

<sup>42</sup> Huysmans, *Handleiding tot de beginselen der teekenkunst*, p. 1, onder deze titel kwam het niet tot een uitgave, wel verscheen van Huysmans, *Grondbeginselen der teekenkunst: eene theoretische en praktische handleiding om het teekenen grondig te leeren*, Amsterdam, 1850-1852.

nen van zaken, en wanneer men een woord algemeen hoort gebruiken, dan wordt er zeker eene zaak mede beteekend, een voorwerp of begrip" In zijn *Onderzoek en Phantasie* voert Geel de discussie rond de taal-tekenverhouding niet zonder ironie tot in het absurde door Vol humor wordt de vraag behandeld over het mogelijke nut van de invoering van het Chinese karakterschrift vanwege het compacte symboolsysteem Zo kunnen immers "een helder denkbeeld en afgeronden volzin" direct via "een eenvoudige figuur" uitgedrukt worden<sup>43</sup> Thijms zoon, A J, de Tachtiger Lodewijk van Deyssel, lijkt hierop te zinspelen, wanneer hij zijn vader in zijn werk beschouwt " , en zonder een oogenblik van oponthoud, met nauwelijks nu en dan een minuut van gemijmer, schreef hij maar door als een ijverig en rusteloos teekenaar van gedachten, met het slanke instrument, dat zijn ganzenvederen pen was, de zonderlinge geestesteekenen op het roomwitte papier stellend" <sup>44</sup> Tekenen en schrijven(spreken) worden zo geheel conform Van Manders opmerking ' datse nae eenderley teycken jagen", in gelijkwaardige termen gevat

De doorwerking van deze zeventiende-eeuwse analogie was niet alleen evident bij de genoemde literatoren, maar ook bij scribenten uit de 'school' van De Stuers - men denke aan Molkenboer en Apol - en bij Cuypers zelf In zijn beide eerder genoemde lezingen bepleitte hij onder meer het belang van goed tekenonderwijs voor de ambachtsstand

Een ieder die eenvoudig door middel van eenige lijnen een vorm, die hij zich voor den geest stelt, kan aanduiden, wordt door anderen gemakkelijker begrepen, dan

wanneer hij dit door woorden of schrift zou doen, daarenboven is het teekenen eene taal, indien ik het zoo maar eens mag noemen, die door iedereen begrepen wordt in dien zin, dat men in de geheele wereld dezelve beteekenis aan de vormen hecht Wanneer ik een ■ teeken, is dit hier, in Frankrijk, in Amerika, een ■, even zoowel als dat cirkel overal een cirkel is <sup>45</sup>

Te Maastricht voegt hij daar de voor Arbeid veelzeggende woorden aan toe dat men "de waarde en den invloed die goed teekenonderwijs op de maatschappij in het algemeen uitoefent" schromelijk onderschat <sup>46</sup>

De personificatie van Arbeid, synoniem met Thijms "eigenlijk Bedrijf van den kunstenaar", krijgt in de tekenende en niet-schilderende Lucas een haast propagandistische functie bij de bevestiging van de superioriteit van de tekenkunst boven de schilderkunst Tevens wordt met een beroep op de 'Oudhollandsche' kunsttheorie het oude academische adagium *Ut Pictura Poesis* nieuw leven ingeblazen Zij het dan dat binnen de *pictura* niet het koloriet - Cuypers' liefde voor een rijk en bont palet ten spijt - maar de lijn prevaleert Ter relativering van deze ietwat doctrinaire voorkeur voor de lijn kan verwezen worden naar Cuypers' visie op polychromie als "de muziek van het licht" Zoals bij 'Van Waarheid naar schoonheid' werd verduidelijkt, streefden Cuypers en zijn 'school' een verzoening tussen de lijn en de kleur na door de polychromie een 'idealiserende' taak toe te kennen die vergelijkbaar was met de tekenkunst Men vond daarvoor steun bij Reichensperger, die schreef

<sup>43</sup> Van den Berg, 'Jakob Geel - Gesprek op den Drachenfels', p 76, Geel, 'Gesprek op den Drachenfels', p 100, Geel, *Onderzoek en phantasie*, pp 33-56, 1 h b p 39

<sup>44</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, pp 88-89, 296 ( ) dat het lezen hem nog een ander dan het gewone geestelijk genot verschafte en wel een genoegen verwant aan dat wat zich in het bezien eener teekening voor hem bevond ', Thijm besteedde dan ook grote zorg aan de typografie van zijn eigen uitgaven, ibidem, p 58

<sup>45</sup> Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachts-*

*stand*, pp 9-10

<sup>46</sup> Cuypers, Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', pp 13-15, algemeen werd, zoals bij hoofdstuk 3 'Van Waarheid naar Schoonheid' blijkt, in de negentiende eeuw het geven van tekenonderwijs aan ambachtslieden beschouwd als *conditio sine qua non*, vergelijk Tibbe, 'Kijken om te leren', pp 131-133, zie voor de relevante publikaties van Apol en Molkenboer de bibliografie

Even min als de kunst de vormen behoort na te apen, gelijk ze die vindt in de natuur - even min behoort ze 't de kleuren te doen, ook deze moeten typiesch opgevat en geidealiseerd worden <sup>47</sup>

Typerend genoeg voor de dialectiek binnen de gehanteerde concepten, maakte de hegemonie van de lijn dat men, uitgaande van het a(nti)academische, middeleeuwse gilde-ideaal in wezen een symbiose zocht met het op en top academische instituut 'tekenschool'. Thijm heeft ongetwijfeld weet gehad van het bestaan van Vasari's *Accademia del Disegno* (1563) te Florence en vermeldt de fameuze "*Akademie van S. Luca*" (1593) te Rome in zijn *Dietsche Warande*. Daar bleef het echter niet bij. Teruggrijpend op de maatschappelijke geladenheid van Arbeid-Lucas, wordt door het vertrouwen in de socialiserende aspecten van de tekenkunst een waarde toegevoegd, die het puur theoretische terrein ver overstijgt. Als zodanig blijkt Arbeid opnieuw typerend voor de 'integralistische' visie van het driemanschap op de verhouding tussen kunst en maatschappij <sup>48</sup>

### 6.3 ARBEID-TEKENKUNST: DE BEMIDDELAAR VAN DE IDEE

Van groot belang voor de interpretatie van zowel Arbeid als Bezieling is dat de tekenkunst beschouwd werd als het medium bij uitstek om de "*ontvangen ingeving*" in artistieke vormen om te zetten. Niet alleen de prospectus van Huysmans spreekt van tekenkunst als het middel om "*de uiterlijke vorm van door ons gedachte voorwerpen*" te

bepalen, maar ook Prins in 1785: "*Aan eenvoudige beginselen onderworpen kan zij voor de Jeugd met regt een Konst, van zig denkbeelden te leeren vormen, genoemd worden*" <sup>49</sup>. In dezelfde trant zegt Cuypers: "*Teekenen is zoo als wij aangetoond hebben de meest algemeene en alom verstaanbare, begrijpelijke vorm, om zijne denkbeelden aan anderen kenbaar te maken*". In de visie van Vosmaer kan men "*door middel van gegrifte teekens zijne gedachten zichtbaar voorstellen*" (1877). En wat te denken van Thijms uitspraak in 1844: "*Mijne concepties beginnen nooit bij de kleur, nooit bij de vormen, ik moet altijd bij de gedachte beginnen*" <sup>50</sup>. We worden hier onontkoombaar herinnerd aan het kunsttheoretische begrip *Idea*. Nergens lijkt de schatplichtigheid van de 'romantische' Thijm, Cuypers en De Stuers aan de renaissancistische en 'Oudhollandsche' cultuur zo opmerkelijk als juist hier. Voor een eerste verkenning daarvan moeten we terug naar de kleur-lijn-controverse en de rol daarin van Vasari.

#### 6.3.1 CONCEPT EN VORM BIJ VASARI, VAN MANDER EN CUYPERS

Het geloof in de suprematie van de tekenkunst boven alle andere beeldende kunsten in theoretische zin - ook ten aanzien van Nederland - kan herleid worden tot Vasari's *Vite* uit respectievelijk 1550 en 1568. In deze kunstenaarsbiografieën, die model stonden voor *Het Schilder-boeck* van Van Mander, wordt de wedijver tussen de kleur en de lijn ten voordele van de laatste gepresenteerd. Dit wil zeggen ten faveure van de Romeinse en de Florentijnse boven de Venetiaanse schilders. Zo vertelt Vasari in zijn levensbeschrijving

<sup>47</sup> Reichensperger, 'Eerste handvol kunst-aforismen', p. 152.

<sup>48</sup> Wittkower, *Born under Saturn*, pp. 232-233; Thijm, 'Bibliografie', p. 444; Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp. 5-10.

<sup>49</sup> Huysmans, *Handleiding tot de beginselen der teekenkunst*, p. 1; J. H. Prins, *Redevoering over het nut der Konsten in het algemeen en de teekenkunst in het bijzonder*, 's-Gravenhage 15 mei 1785, p. 51, geciteerd naar Tent cat. *Het*

*vaderlandsch gevoel*, pp. 38 noot 53.

<sup>50</sup> Duurkens, 'Karakter en kunst', pp. 96-100, zie ook Brom, *Hollandse schilders en schrijvers*, p. 13; Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', p. 14; Heijbroek, *De verzameling van mr. Carel Vosmaer*, p. 187. Vosmaer schreef over 'Teekenen' in de *Kunstkronijk* N.S. 18 (1877-1876), pp. 75-77, 82-83, later herdrukt in zijn bundel *Over kunst*, p. 26-29.

van Titiaan over diens leermeester Giorgione Giorgione zag niet in dat, wilde hij evenwicht krijgen in zijn composities en zijn inventies goed schikken, de schilder eerst verschillende schetsen op papier dient te zetten om te zien hoe alles uitkomt De *Idee* die de kunstenaar in zijn hoofd heeft, moet vertaald worden in iets, wat de ogen kunnen zien, en pas dan, met behulp van zijn ogen, kan de kunstenaar een gezond oordeel vormen inzake de inventies die hij tot stand heeft gebracht ( ) Bovendien voorziet het gebruik van tekeningen het verstand van de kunstenaar van schone concepties en helpt het hem alles uit de natuurlijke wereld uit zijn hoofd af te beelden

In Van Manders vertaling is dit gedeelte zo sterk ingekort dat de kwintessens verloren is gegaan<sup>51</sup> Vasari's stelling dat het tekenen de menselijke geest van schone concepties voorziet herkennen we onmiddellijk bij Cuypers *"Door het teekenen wordt ook het voorstellingsvermogen krachtig gevoed Het zien, maar vooral het teekenen van fraaie voorwerpen, verrijkt den geest en ontwikkelt het denkvermogen"* Cuypers was er van overtuigd dat de tekenkunst de menselijke bevattingsaanpak aanschierpt en het logisch leren denken bevordert Bovendien viel alleen door dit medium de kloof te overbruggen tussen het door de kunstenaar 'bedachte' ontwerp en het door de ambachtsman uit te voeren object<sup>52</sup> De tekenkunst was voor Vasari, maar kennelijk ook voor Thijm, Cuypers en De Stuers, de 'vader' van alle vormelijke kunsten Opnieuw kon men zich daarbij beroepen op Van Mander, die in *"Van het teyckenen/ oft teycken-const"*, sterk gecompromeerd stelt

3 Des Teycken-consts volcomenheyt moet drijven  
Wt gesont verstant/en aen crachten raken  
Moet t' verstant door oeffeningh/en beclijven

<sup>51</sup> Bull, G. *Vasari, Lives of the Artists*, pp 443-444 (cursief van mij, bvhh), verspreid over Vasari's biografieën komen aanverwante opmerkingen voor, vergelijk Wittkower, *Born under Saturn*, pp 64 (Rustici), 85 (Parmigianino), Panofsky, *Idea*, p 33 Vasari over de verhouding tussen 'tekenen' en 'Idee', Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 49-50, 149

door nateurlijcken gheest/die tot verstijven  
Edel vernuftich is/en snel ontwaken/  
Sulcx met goet oordeel doet Constenaer maken  
Voor-beworp [voor-ontwerp] in syn ghedachte van allen/  
hem met handt te bewerpen [ontwerpen] mach bevallen<sup>53</sup>

De hier geuite opvatting dat aan de, let wel, getekende vorm de gedachte voorafgaat, weerkaatst de humanistische visie als zou de kunstenaar in het creatieve proces een door God ingestort 'beeld' voor zijn geestesoog hebben - *"de ontvangen ingeving"* - van het object/subject dat hij weergeeft De figuur of compositie die hij tekent beeldt niet alleen het (oort) geobserveerde uit, maar is tevens in emulatieve zin de meest nauwkeurige benadering van haar ideale vorm of samenstelling, naar de 'Idee' Zij het dan dat die ideale vorm in de visie van de kunstenaar of van Van Mander enkel getoetst kon worden aan de natuur Dit brengt ons bij een van de meest filosofisch getinte uitlatingen van Vasari over het tekenen en de vorm Hij schrijft dat *"de tekening, vader van onze drie kunsten, uit vele dingen een algemeen oordeel velt, gelijk aan een vorm of Idee uit alle dingen van de natuur"* Men vergelijkte dit met Van Manders mening dat door het tekenen van alles *"ter Weerelt"* de *"verborgen meeninghe"* blootgelegd wordt Door bestudering van de *"regularissima"* natuur 'kent' de tekening niet alleen de verhoudingen tussen de dingen onderling, maar ook die tot het grote geheel

En aangezien aan dit kennen een zeker oordeel ontspruit, dat zich in de geest als zodanig vormt dat het vervolgens via de hand uitgevoerd tekening wordt genoemd, kan men concluderen dat er geen tekening zou zijn, tenzij als een zichtbare uitdrukking en verwoor-

<sup>52</sup> Van Mander, 'Het leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders', fol 47b e v, Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', p 14, zie hoofdstuk 'Van waarheid naar schoonheid', voorts Oxenaar, P J H. *Cuypers Het Rijksmuseum*, pp 4-11

<sup>53</sup> Van Mander, 'Den grondt der edel vrij schilder-const', fol 4 e v

ding van dat concept, dat men in de ziel heeft, en dat niets anders is dan in de geest verbeeld en in de Idee geproduceerd

Op deze wijze borduurt Vasari enerzijds voort op het hierna te behandelen motief van de *"formulas idearum nobis ingentitas"* - de 'ingeschapen formules van de ideeën in onze ziel' - ontwikkeld door de Florentijnse neoplatonist Marsilio Ficino (1433-1499) Anderzijds preludeert hij met zijn terminologie op Van Manders vertaling van *Idea* als *"imaginary oft ghedacht"* <sup>54</sup>

De opvatting van de tekening als het produkt van de wisselwerking tussen *Idea*, gedachte vorm en natuurlijke vorm is rudimentair herkenbaar in Cuypers' hierboven geciteerde uitspraak Sterker nog komt ze elders in zijn Maastrichtse lezing naar voren, waarin hij de opheffing van de scheiding tussen de kunsten en de ambachten bepleit Hij legt daarbij conform Vasari grote nadruk op het in tekening vastleggen van de proporties van de verschillende objecten Niet alleen omdat de verhouding *"de zelfstandigheid van het eene en het andere onderscheidt"*, maar ook omdat door het tekenen de menselijke geest wordt getraind zo goed en zo helder mogelijk het geobserveerde te analyseren en in de herinnering op te slaan *"Welke groote voorrechten hieraan verbonden zijn, zal men gemakkelijk beseffen bij de overweging, dat de hoofdstoffen, de elementen van ons denken zinnelijke aanbouwingen zijn"* In empiristische termen gepresenteerd brengt het waarnemen ons op 'ideen'. Vertaald via de tekening wordt een heldere synthese, *"eene grootere en snelle klaarheid der voorstellingen"* bereikt Vice versa maakt het aan-

schouwen van het getekende object, dat men er door zijn *"verstand"* en de *"rede, de eigenschappen bij[voegt], die de vorm van het voorgestelde gewoonlijk aan zich verbindt"* Cuypers brengt tekenen, waarnemen en denken met elkaar in verband in één zin, op een manier die analoog is aan de koppeling die Vasari en Van Mander leggen tussen deze activiteiten: *"Alleen hij ziet, inwendig, innerlijk, klaar, die gewend is klare en volledige indrukken, door het gezicht in zich op te nemen"* <sup>55</sup> Zoals we hierboven al zagen formuleerde reeds Vasari dit als dwingende voorwaarde voor de beeldende kunst *"De Idee die de kunstenaar in zijn hoofd heeft, moet vertaald worden in iets, wat de ogen kunnen zien"* De tekenende Arbeid lijkt daarmee druk doende

### 6.3.2 *IDEA* DE SLEUTEL TOT HET CREATIEVE CONCEPT

In alles ziet hij steeds het geestelijk element overwegend, de gedachte, het beginsel beheerschende de stoffelijke verschijning, de noodige lichamelijke behuizing, het in de natuur noodzakelijke materiele instrument Eerst de Inhoud, het innerlijkste Wezen, en groeiend daaruit de Vorm <sup>56</sup> (Jos Cuypers over zijn vader in 1917)

De hierboven geschetste voorstelling van het beeldende proces, waarin aan het tekenen een superieure taak wordt toebedeeld, gaat terug op de humanistische beweging waarover Panofsky in zijn *Iconologie* een inleiding geeft Eerder behandelde hij deze breder in zijn studie *Idea* <sup>57</sup> Wie nu mocht denken dat dit gedachtengoed hooguit in een zeer verwaterde vorm bekend was bij de 'ro-

<sup>54</sup> Panofsky, *Idea*, pp 31-38 deze vrije vertaling van Panofsky gaat terug op de passage geciteerd aldaar op pp 95-96 noot 153 "( ), e perche da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente qualla tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si puo concludere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, e di quello, che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell'idea ( )", zie voorts Bull, G. *Vasari, Lives of the artists*, p 19, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p 68,

Van Mander, 'Den grondt der edel vrij schilder-const', fol 18 verso in de marge bij X 30, fol 19 verso, XII 4 'Ide' als voorontwerp, zie verder fol 4 e v

<sup>55</sup> Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', p 14 (vet door mij, bvhh), zie Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp 132-140

<sup>56</sup> Jos Cuypers, *Het werk van dr P J H Cuypers*, p 25

<sup>57</sup> Panofsky, *Iconologie*, m n pp 101-129, Panofsky, *Idea*, pp 23-38

mantische' Thijm, Cuypers en De Stuers, kan opnieuw verrast worden. Becker signaleert in een ontwerp voor de uitmonstering van het Rijksmuseum een reeks 'decoratieve' aforismen, die Thijm onder meer ontleend heeft aan Plato en Marsilio Ficino. Van deze laatste, een van de meest invloedrijke denkers van de "Platonische Academie" te Florence, werden de ideeën, al dan niet gefilterd door derden, zowel door Titiaan als Michelangelo iconografisch vertaald.<sup>58</sup> Thijm kan met Ficino in aanraking gekomen zijn via zijn vriend en mentor de theoloog Cornelis Broere. De bibliotheek van het grootseminarie Warmond, waar Broere doceerde, bezat twee edities van Plato's werken, vertaald en en commentariseerd door Ficino.<sup>59</sup> Wat Thijm behalve het aforisme - dat bij 'Schoon, Waar en Goed' nader wordt besproken - precies van Ficino heeft overgenomen kan door gebrek aan nadere gegevens enkel bij benadering gereconstrueerd worden. Zo toont de vergelijking van een sterk romantisch-'platonesk' getint gedicht als *De Geboorte der Kunst* (1843) met de visie van Ficino dat Thijm veel van zijn overtuigingen bij Ficino herkend kan hebben. Dat diens gedachtengoed ook bij Cuypers en De Stuers in vers gepleegde voren gevallen zal zijn, hoeft nauwelijks betoog. Terwijl de laatste een standaard klassieke opleiding had genoten, was, zoals we zagen, Cuypers aan de Antwerpse Academie doordrongen

van de neoplatoons getinte doctrines van J. J. Winckelmann cum suis. Ten slotte was het culturele klimaat in de eerste helft van de negentiende eeuw bezwangerd met bevlogen verhandelingen - men denke aan Rheinvis Feith, Jeronimo de Vries, Philip van Heusde, maar ook aan Bilderdijk en Da Costa - waarin termen en begrippen als het 'ideaal', het 'enthousiasmus', de 'hoogere ingeving' of de 'goddelijke aanbazing', de 'verbeeldingskracht' en het 'genie' tot de sleutelwoorden behoorden. In zoverre verschilt Thijm van verreweg de meeste van zijn romantische 'voorlopers', dat hij - zij het katholiek ingekleurd - in het spoor van de opmerkelijke literator Jacob Geel, naast het dichtelijke genie, de Geest en de inspiratie een gelijkwaardige plaats toekent aan het stof, de arbeid en de persoonlijke inzet van de kunstenaar.<sup>60</sup>

De speurtocht naar Thijms filosofische vorming, die het fundament vormt van zijn 'corps imaginaire d'esthétique', kan op min of meer speelse wijze verricht worden aan de hand van zijn biografie A. J., zijn zoon Karel alias Lodewijk van Deyssel. A. J., wiens naam berust op de omkering van J. A. (Alberdingk Thijm), vertelt al parodierend dat zijn vaders levensbeschouwing heel algemeen bestond uit "*populair-Bilderdijksaans en populair-katholieke theorieën*". Dit stemt min of meer overeen met Thijms eigen uitspraak dat Plato en Bilderdijk hem filosofie hebben geleerd.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 101-130, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 252, 310 noot 57, Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI 14 'Aforismen', Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm: bouwkunst en symboliek*, pp. 4-5, voor Ficino zie ook Wittkower, *Born under Saturn*, pp. 98-108, Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 76-78.

<sup>59</sup> Plato *Omnia Opera, translatione M. Ficini, emendatione et ad graecum codicem collatione S. Grynæi, summa diligentia repurgata. Index quam copiosissimus praefixus est* Lugduni, Vincentius 1548. 646 paginae, en Plato *Opera Omnia quae exstant, M. Ficino interprete. Graecus contextus quam diligentissime cum emendationibus exemplaribus collatus est, latina interpretatio a quamplurimis superiorum editionum mendis expurgata. Argumentis perpetuis et commentariis quibusdam eiusdem M. Ficini* ( ) totum opus explanatum est atque illustratum adiectus est index rerum omnium locupletissimus. *Francfurti: Marnius 1602. 1356*

*xiv paginae*', de bibliotheek van Warmond is een bestanddeel van de Jezuïetenbibliotheek, die inmiddels deel uitmaakt van de bibliotheek van de Rijksuniversiteit Limburg te Maastricht, voor aspecten van de Plato-commentaren van Ficino zie Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 93-98, Hofstadter en Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*, pp. 203-238, Panofsky, *Iconologie*, pp. 101-129, Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 31 e v.

<sup>60</sup> Streng, 'Drielei opvatting over kunst en kritiek', pp. 98 e v., Buijnsters, *Rheinvis Feith*, pp. 25-69, zie in algemene zin voor dergelijke concepten de dissertatie van Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht!*, Geel, *Onderzoek en phantasie*, pp. 95-117.

<sup>61</sup> A. J., J. A. *Alberdingk Thijm*, p. 256, zie over Thijm-Bilderdijk Brom, 'Thijm en Broere', p. 142, voorts Duurkens, 'Karakter en kunst', pp. 102-103.

Daarnaast heeft hij in de periode 1840-1850 op een door A J als amateuristisch afgedane wijze kennisgenomen van Kant, Fichte, Schelling en Hegel, maar niet meer van Schopenhauer, Schleiermacher of Hartmann. Deze Duitse 'idealisten' lijken van invloed te zijn geweest op Thijms visie op symboliek, zoals onder meer bij 'Victorie' zal blijken. Ten aanzien van de klassieken merkt A J Thijms gemis aan kennis van de Griekse en Latijnse auteurs op. Dit neemt niet weg dat deze laatste Cicero, Plato en anderen aanhaalt in zijn opstellen. Uit de inleiding tot zijn jeugdwerk *Violtjes* (1844) blijkt dat hij met zijn vriend H J C van Nouhuys onder meer Ovidius' *Metamorfosen* en Plato's *Phaedrus* gelezen had. In 1882 liet Thijm Jan ten Brink voor diens biografieën van Nederlandse letterkundigen weten, dat Nouhuys hem Latijn had geleerd. Daarnaast was Thijm getrouwd met het werk van de Utrechtse hoogleraar Ph W van Heusde, *De Socratische school of wijsgeerte voor de negentiende eeuw*.<sup>62</sup> A J beschouwt Thijms belezenheid in de Italiaanse, Spaanse en Franse literatuur niet van invloed op zijn oeuvre. Deze kennis was voor zijn kunsttheoretische beschouwingen wel van groot belang. Hierdoor was hij immers onder meer in staat Vasari, Savonarola en Dante te lezen. Tenslotte wordt ook de trouwdheid van Thijm met Schiller en Goethe minnetjes geacht, die hij echter beiden op tal van punten zowel volgde als verguisde. Dit beeld van Van Deyssel is zoals zovele passages in zijn werk niet zonder ironie bedoeld. Wat de katholieke aspecten betreft, staat vast dat veel van Thijms opvattingen reeds op papier stonden aler Broere ze, van 'romantische', egocentrische en pantheïstische smetten gekuist, zelf publiceerde. De bete-

kenis van de theoloog voor Thijm komt alleen al naar voren uit de typering van Van Deyssel dat Broere als dichter en wijsgeer Thijm 'de schoonheden der Katholieke wijsbegeerte' had bijgebracht. Hij leverde "de wetenschappelijke en wijsgeerige fond voor hun gedachtenwisselingen ( ), waar Thijm dan de meer algemeen poetische waarde van ontdekte en omschreef". Zoals hun monumentale decoratieprogramma's aantonen - sacraal en profaan - hebben Cuypers en De Stuers ieder op hun wijze deze poezie van iconografische equivalenten voorzien.<sup>63</sup>

Wie de verschillende kunsttheorieën vanaf Vasari tot en met Thijm en Cuypers globaal de revue laat passeren, valt op dat daarin hetzij het beroemde verhaal van Cicero over Phidias uit *De oratore* de rode draad vormt, hetzij diens verhandeling over Zeuxis uit *De inventione*. Een voor Thijm zeer aansprekelijk betoog leverde Van Heusde, die in het eerste deel van zijn *Socratische school* de beide teksten letterlijk naast elkaar plaatst om zijn visie op kunst te demonstreren. Van Heusde gaat uit van de topos dat Zeuxis, Apelles en Rafael hun meesterwerken wisten te scheppen dankzij de ingeboren kunstzin (gevoel, affiniteit), het vermogen tot afbeelden (talent en techniek) en hun verbeeldingskracht (in de zin van samenvoegend vermogen).<sup>64</sup> De artistieke respons van de kunstenaar op de 'werkelijkheid' wordt aan de hand van Zeuxis gepreciseerd. Deze zou tijdens zijn werk aan zijn beroemde portret van Helena tegen zijn opdrachtgever gezegd hebben: "Geef mij de schoonste dezer [Krotonische (bvhh)] maagden te aanschouwen, zolang ik dat schilder, wat ik U beloofd heb, opdat uit dat levende voorbeeld de waarheid in de stomme afbeelding overge-

<sup>62</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, pp 253-257, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 207-212, ibidem over Plato, Cicero etc., pp 281-305, *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J A Alberdingk Thijm*, deel I, 'Le Monde Catholique', p 86, nr 1522. Van Heusde, *De socratische school*, dit wordt aangehaald in Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 272-273, Duurkens, 'Karakter en kunst', p 104 noot 1-2, vermeldt dat Thijm dit boek zeer hoog hield, verspreid door de

*Collections scientifiques & artistiques*, kan men de verschillende aspecten van Thijms 'scholing' bevestigd vinden.

<sup>63</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst'. Savonarola, pp 306-308, 322, A J, J A Alberdingk Thijm, pp 199-200, 253-257, Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 2, p 267, Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp 152-156.

<sup>64</sup> Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht!*, met name pp 15-16, 30-34, Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp 35-46.

*bracht worde*". Hieruit blijkt dat de ware, oftewel de juiste en correcte vormen uit de natuur gekozen en vervolgens geassembleerd worden tot een 'waarheidsgetrouw' kunstwerk. Dit beginsel werd de grondslag van de *electio*-theorie. Met deze classicistische doctrine maakte Thijm opnieuw kennis toen hij in 1869 de *Verhandeling over het denkbeeldig schoon der schilders, beeldhouwers en dichters* van Lambert H. ten Kate (1724) publiceerde. Nauwelijks anders dan Ten Kate besloot Van Heusde over de aanpak van Zeuxis: "Dat was meer dan afbeelden, het was verbeelden, een beeld uit al wat hij gezien had scheppen en daarstellen, en zie daar dan reeds eenigermate, wat verbeeldingskracht is, en ook, hoe de kunstenaar daardoor idealen vormt". Terwijl de adem van Winckelmann haast voelbaar is, wordt tevens duidelijk dat hier niet de superieure scheppende fantasie in moderne zin bedoeld is, maar, zoals Gert-Jan Johannes in zijn proefschrift over *Geduchte Verbeeldingskracht!* terecht analyseerde, de "combinerende verbeelding".<sup>65</sup>

Daartegenover plaatst Van Heusde de werkwijze die Cicero illustreert aan de hand van de Griekse beeldhouwer Phidias in *De oratore*. Via dit werk is volgens Panofsky het klassieke neoplatonisme het meest indringend overgeleverd. Cicero betoogt dat naar zijn mening niets zo mooi is, of datgene waarnaar het is gemaakt, is niet nog mooier. Dit 'prototype' kunnen wij noch met de ogen, noch met de oren, noch met een ander zintuig bevatten, want wij herkennen het alleen "in geest en gedachte". Daarop volgt de parabel van Phidias, die voor zijn beroemde beelden van Zeus en Athene geen levende modellen gebruikt had:

... sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illi-

us similitudinem artem et manum dirigebat. (...) Has rerum formas appellat *Ideas*, ille (...) gravissimus auctor et magister Plato.

(...) maar in zijn eigen geest zetelde een buitengewoon toonbeeld van schoonheid; deze [schoonheid (bvhh)] aanschouwende en daarop gefixeerd, richtte hij naar zijn [het toonbeeld (bvhh)] gelijkenis kunst en hand. (...) Deze vormen van de dingen noemt Plato, die geweldige schrijver en meester Ideeën.<sup>66</sup>

Van Heusde beschouwt deze passage als een authentieke definitie van de "verbeeldingskracht", die maakt dat de kunstenaar de hoogste idealen kan scheppen - in de zin van concipiëren - en weergeven: "Het idé van het schoone lag zuiver en welbestemd in het hoofd van Phidias", die hierdoor geleid als Zeuxis in staat was om passende (fragment)vormen te herkennen in de hem omringende wereld, deze uit te zuiveren en door de inzet van zijn verbeelding aaneen te smeden tot een ideaal. De beeldhouwer werkte daardoor vanuit een bovenwerelds concept of Idee naar een concreet ideaal. Dit proces werd door Broere katholiek geherinterpreteerd: zoals bij Bezieling te Roermond duidelijk werd, ontwikkelde de theoloog samen met Thijm een kunstbegrip waarin Maria - uit geest en stof, en van vlees en bloed - diende als metaforisch schoonheidsideaal. Door op deze wijze in de classicistische hiërarchie een niveau tussen te schuiven, lijkt een modus te zijn gevonden tussen de schier onbereikbare Idee en het empiristische ideaal.<sup>67</sup>

De door Van Heusde toegelichte Phidias-passage van Cicero werd, zoals we hierna zullen zien door Thijm in zijn opstellen verkort aangehaald. Een wat strengere interpretatie van het sleutelbegrip "*ideas*" heeft hij kunnen halen uit Ripa's werk *Iconologia*. Ripa wijdt aan de personificatie van "*Idea. Eerste gedaente, voorbeeldelijk*

<sup>65</sup> Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 86-88; Ten Kate, 'Over het denkbeeldig schoon', DW 1869, pp. 115-141; Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht!*, pp. 30-34; zie paragraaf 15.1 'Matthias Kessels'.

<sup>66</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 5-6 (cursief door mij, bvhh); Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, p. 89; Buijnsters, *Rheinvis Feith*, pp. 28, 31-33; zie paragraaf 15.1 'Matthias

Kessels'.

<sup>67</sup> Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 89-90; Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 33; Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 161-164; Streng, 'Het dualisme van geest en stof', pp. 129-134; Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 35-46.



ontwerp" een paragraaf, waarin onder meer Cicero, Plato en Ficino worden opgevoerd. Hij vat samen

Naeckt wortse [idea (bvhh)] geschildert, om datse vry is van alle lichaemlycke quellinge, en omdat se een seer enckele selfstandigheyt is, gelijck Marsil Ficinus in den VII brief over de Platonische Philosophie seyt. En hy leert onderstusschen, dat de Idea van d andere verre verschilt, en dat voornaemlyck in vier manieren. Want de Idea is eene selfstandigheyt, diewelcke is Enckel, onbeweeghlyck en niet vermenght met het tegenstrijdige.

De witte sluyter bediet de suiverheyt en de oprechthuyt van de Idea, als die onderscheyden is van de lichaemlycke en gevoelycke, waer van de stoffen met veele gebreken syn besoodelt, en duysent veranderingen onderworpen. Maer de Ideeën zijn afgescheyden van alle materiele of stoffige vermengingen, hoedanigh die oock onder sich zijn vereenicht, als hebbende in sich noch beweginge noch afmetinge, wesende verre van alle lichaemlycke grootheyt of kleynheyt, ( ) <sup>68</sup>

Hieruit blijkt dat Thijm ook vertrouwd was met een meer orthodoxe uitleg van de Platoonse Idee, die in de tekst van Cicero reeds een 'vormelijke' contour kreeg. De vraag die in dit verband gesteld dient te worden is, op welke wijze Thijm dit klassieke gedachtengoed betrok bij het formuleren van zijn eigen opvattingen. De meeste aanwijzingen daarvoor zijn te vinden in het opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst I' (1854), waarin hij annoteert: "Plato was het, die het eerst het woord *idea* gebruikte (volgens Cicero) '*has rerum formas appellat ideas*' als afgescheiden beschouwd van de stof, waartoe de vormen behoorden Cicero *Orat. cap. 3*". Bij 'De Organist' is er op gewezen dat Thijm zich graag beriep op de uitlating

van Plato, dat de mens de herinnering van een betere wereld, waarnaar hij op aarde verlangen bleef, met zich meedroeg. <sup>69</sup> Nergens blijkt echter dat Thijm zich realiseerde dat het opnieuw bereikbaar maken van die wereld - te weten die der Ideeën - in de ogen van Plato niet tot het domein van de beeldende kunsten behoorde. Plato beschouwde de Ideeënwereld door haar volkomen immaterieel karakter als ontoegankelijk voor een zintuiglijke intermediair, *conditio sine qua non* voor de beeldende kunsten. Alleen het 'woord' kon als instrument ingezet worden om de Idee zo goed mogelijk te benaderen. <sup>70</sup>

Als gevolg van deze overtuiging oordeelde Plato bepaald onvriendelijk over de mimetische kunstenaars. Dit standpunt was Thijm, zoals uit zijn opstel blijkt, wel bekend: "'Toen God', zegt Plato, 'het lichaam des menschen vormde, volgde hij het ongeschapen model, dat voor zijn geest tegenwoordig was, maar wanneer een schilder heden ten dage beelden vormt, die den mensch voorstellen, bootst hij slechts het werk van God na, hij volgt dus eene navolging, hij is slechts nabootser in den tweeden graad' Plat. *de Rep. lib. 10*". <sup>71</sup> De wereld zelf was al beperkt gebleven tot een onvolmaakte replica van de ware, maar hooguit voor het denken toegankelijke Ideeënwereld. Tegenover deze visie plaatsten vaak de andere opmerking van Plato uit *De Staat* over de voorbeeldfunctie van - ideeën - kunst. Hierin beschrijft hij als analogie voor de wetgever het afwegingsproces van de kunstenaar, die een midden zoekt tussen enerzijds het werkelijk goede en schone dat hem voor ogen staat en anderzijds datgene wat onder de mensen daarvoor doorgaat. Hij zal hierin enkel slagen, indien hij net als Homerus datgene volgt, wat de blinde verteller 'goddelijk' of 'godgelijk' noemde. <sup>72</sup> Dat

<sup>68</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 217-218, *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr. J. A. Alberdingk Thijm*, deel 4, 'Histoire, Beaux-Arts - Musique', p. 29, nr. 4949, Thijm, *Gerard Laresse*, p. 187, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 287 noot 1, verwijzingen naar Plato, *ibidem*, pp. 211, 272, 284, 298, 303.

<sup>69</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 287 noot 1, 303.

<sup>70</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 1-16, *h b p. 3* verwezen wordt naar Plato, *De staat*, boek X en naar *Sophistes*, vergelijk ook Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 11-14, 190-194, waarin een gedeelte uit boek X (over de bedrieglijke nabootsing van een stoel) is vertaald.

<sup>71</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 287 noot 1.

<sup>72</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 1-2 verwijst naar Plato, *De staat*, boek VI.

Thijm vertrouwd was met de artistieke implicaties van dit proces toont het genoemde opstel “‘Meent gij’, zegt Plato, ‘dat een schilder minder bekwam gerekend zou moeten worden, omdat hij, een volkomen schoon en in al zijn gedeelten volmaakt man geschilderd hebbende, een dergelijke onder de levende menschen niet kon aanwijzen?’ - Neen, bij Jupiter!” *Plat de Rep lib 5*” Thijm geeft dit citaat bij zijn uitleg van het begrip “Kunst-ideaal” <sup>73</sup>

Deze tamelijk welwillende uitlating van Plato neemt niet weg dat hij de kunst als ‘schijn’ uit zijn ideale staat wilde verbannen. Deze topos van de radicale afwijzing van de artistieke ‘imitatie’ met haar bedrieglijke ‘dichterlijke’ vrijheid gaat terug op de hiervoor geschetste overtuigdheid van de kloof tussen ware Idee (Thijms ‘ongeschapen model’) en aardse vorm. Thijms gids Van Heusde vermeldt, dat Plato de onverzoenlijke verhouding tussen de Idee en haar ondermaanse ‘kopie’ presenteerde door middel van de metafoor van de grot: het ongrijpbare van flakkerende schaduwen tegen de wand in de spelonk, die daarop geworpen werden door ondersteboven hangende wezens, gemankeerder kon het al niet. Voor iemand die zo dacht, week de kunstenaar als tweederangs ‘imitator’ nóg verder af van het ‘ongeschapen model’ (Idee) als dubbele nabootsing kon het kunstwerk de ‘waarheid’ hooguit vertekend weergeven <sup>74</sup>. Dat Thijm voor deze patstelling in zijn esthetica een uitweg vond, was niet alleen te danken aan de parabel van Cicero, maar vermoedelijk ook aan Ficino. Panofsky merkt op dat al in de Oudheid - in de Stoa - de Platoonse Ideeën omgeduid werden als *notiones anticipate*: ingeboren kennis die aan de feitelijke ervaring voorafgaat en deze identificeerbaar maakt. Ficino, met wiens werk Thijm dankzij

Broere had kennisgemaakt, zou zulke noties betitelen als “*formulas idearum nobis ingentitas*” ingeschapen schema’s (begrippen of tekens) van de ideeën, die zelf “*exempla rerum in mente Divina*” zijn prototypen van de ‘dingen’ in de goddelijke Geest <sup>75</sup>. Met het invoeren van de *notiones anticipate* of een nauw verwant begrip als de “*formulas ( ) ingentitas*” werd filosofisch ruimte gemaakt voor een recht evenredige relatie tussen de onzinniglijke en de tastbare wereld. In de kunstleer van Thijm zou dit de kern van de symboliek uitmaken, waarin juist “*zinnelijke teekens*” de dragers en de vertegenwoordigers zijn van metafysische sferen, zowel van “*geheimzinnige denkbeelden*” als van concrete “*daden, of begrippen*” <sup>76</sup>.

Tegenover Plato’s visie wordt algemeen die van zijn leerling Aristoteles geplaatst. Zijn gedachtengoed wordt door Thijm vermeld vanwege de grote betekenis ervan voor de wijsbegeerte van Thomas van Aquino. Wat betreft de invloed van Aristoteles op het gebied van de kunst verwijst Thijm nadrukkelijk naar zijn uitspraak over de werkwijze van Zeuxis: “‘*Het model moet uitmunten in schoonheid, het moet gelijk zijn aan de figuren die Zeuxis schilderde*’” *Arist de poet cap 24*”. Geheel in deze lijn omschreef de filosoof in zijn werk *Politica* het type persoonlijkheid van de ‘grote man’ of het exemplum virtutis: deze ‘ideale’ man gaat de doorsnee mens te boven zoals een schilderij de werkelijkheid kan overstijgen, wanneer men het beste van het beste dat aan deugden en schoonheid in de natuur verspreid voorkomt in één beeld weet te combineren. Deze opvatting plaatst Thijm naast die van Plato onder de noemer van “Kunst-ideaal” <sup>77</sup>.

In Thijms speurtocht naar de mogelijke rolver-

<sup>73</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 287 noot 1, vergelijk Panofsky, *Idea*, pp. 7-8.

<sup>74</sup> Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 235-237.

<sup>75</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 9, 23-38, i h b p. 30 verwijst naar Ficino’s commentaren op Plato’s *Phaedrus* in *Opera Omnia*, die ook in de bibliotheek van Warmond stonden en voor Broere beschikbaar waren (zie hiervoor noot 59), Ficino gebruikt ook de combinatie van “*formulas*

*innatas*” Panofsky, *Idea*, p. 94 noot 132, vergelijk voorts Panofsky, *Iconologie*, pp. 101-129.

<sup>76</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 12-13, 60.

<sup>77</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 284, 287 noot 1, Panofsky, *Idea*, p. 8 verwijst naar Aristoteles, *Politica* III (ibidem, p. 75, noot 34), vergelijk ook Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 15, 190-195.

deling tussen geest en zintuig bij de 'imitatie' van het ondermaanse markeert Aristoteles een beslissend moment: hij repareerde als het ware het tweespaltige dualisme van Plato - de Idee versus zijn onvolmaakte aardse 'schaduw' - door een verzoenende kruisbestuiving te introduceren tussen algemeen begrip en individuele voorstelling. Zo kon de mens zijn 'denkbeelden' uit de wereld destilleren. Samenhangend daarmee lanceerde Aristoteles de bevruchtende wisselwerking tussen vorm en materie. Niet op het nabootsen van een bepaalde Idee door een bepaalde verschijning - zoals Cicero betoogt - maar op het doordringen van een bepaalde vorm in een bepaalde materie, berust het scheppen door de natuur of de mens. In zoverre onderscheiden kunstwerken zich van de voortbrengselen van de natuur, dat hun 'vorm' (Idee), voordat ze de materie binnentreedt, eerst in de ziel van de kunstenaar bestaat. Volgens de *Poetica* van Aristoteles zal de echte kunst een voorstelling geven - een 'symbool' - van een werkelijkheid die doordrongen is van de Idee. In dat 'symbool' zal de Idee zich beter manifesteren dan in natura het geval is.<sup>78</sup> De gedachte dat de kunst de natuur 'verbetert' - door de Idee te symboliseren - maakt hier haar entree.

Het alternatief van de na te bootsen Idee of de geïncarneerde vorm (Idee) zou christelijk omgedoopt door Thijm gehuldigd worden als een van de kernpunten van zijn compositieleer: *'Alles is, in Gods schoone Natuur, verzinnelijke Geesten, bezielde Stoffelijkheid - aan eene eeuwige Orde, eene onverstoorbare Harmonie en Maat, een onmeetbaar Plan, en (opdat wij met deze benaming ons doelwit verduidelijken!') eene verhevene KOMPOZITIE ondergeschikt'*<sup>79</sup> Deze symbiose tussen geest en zintuig, vorm en materie, concept en werkelijkheid werd, zij het met accentverschillen, zoals we zagen, ook door Cuypers nagestreefd. Blijkens onze eerste verken-

ning was men daarmee in goed gezelschap. Eerder geschiedde dit op dezelfde pragmatische wijze door kunstenaars als Vasari en Van Mander - men vergelijk de reeds geciteerde teksten - en Rafael. Hoe metafysisch en goddelijk van herkomst ook, als maatstaf voor de perfectie van de vertaalde Idee beriep men zich op de natuur. Niet de natuur zoals deze zich op het oog voordoet, maar de wonderlijk wetmatige natuur in haar meest maatvolle onderdelen, die geselecteerd tesamen het ideale beeld opleveren. Kortom de werkwijze van Zeuxis. Ten Kate schreef over dit *"denkbeeldige schoon"*, dat dit *"eigenlijk niet anders [is] dan eene regte verkiezing en eene kunstige [combineerende (bvhh)] verbeelding der voorwerpen, zodat alles in zynen byzonderen aart uytneemend zy, en zodanig uit de gantsche Natuur gekoozen dat zy de oogen en aandacht der kenneren naar zich trekken"*<sup>80</sup> Zo werd dus de natuur tot bron van ideale concepties.

Voor de kunstenaar betekende dit dat de schoonheid door een geoefend verstand (Van Mander) proefondervindelijk bepaald kan worden. Daarbij zal de natuur hem voortaan zelf 'op ideeën brengen'. Dit alles brengt ons terug bij Vasari, die stelt dat de tekening uit de veelheid van zaken de gemene deler trekt, gelijk aan een 'vorm' of Idee uit alle dingen van de zeer regelmatige natuur. Deze is, zoals Thijm op basis van het oudtestamentische boek *Wijsheid* stipuleerde, onderworpen aan Gods eeuwige orde, onmeetbaar plan en onverstoorbare harmonie en maat. Dit hemelse grondpatroon staat er borg voor dat de Idee door de mens gevat kan worden, die immers integraal deel uitmaakt van het goddelijke *"organisme der wereld"*. Om houvast op de Idee te krijgen achtte men, zoals gesteld, juist het tekenen de geëigende discipline. Alleen zo leert men een juiste selectie uit de werkelijkheid te maken.

<sup>78</sup> Panofsky, *Idea*, p. 9 verwijst naar Aristoteles, *Meta physica*, boek 7, Bijnsters, *Rheinvis Feith*, pp. 35-36 verwijst naar de *Poetica*.

<sup>79</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 207-212, i h b p. 212 (kapitalen van Thijm).

<sup>80</sup> Ten Kate, 'Verhandeling over het denkbeeldige schoon', p. 116, Panofsky, *Idea*, pp. 1-16, 23-38, Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 203-210, deze betekenis heeft ook het voornoemde *Kunst-Ideaal* van Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 287.

en zich een 'denk-beeld' te vormen, zoals met Van Mander en Van Hoogstraten ook Ten Kate, C.C. Huysmans en Cuypers menen. Voor hen is de tekening het produkt van de optimale wisselwerking tussen de concrete (natuurlijke) vorm en de immateriele Idee of gedachte. Of, om het al extrapolierend te stellen, van de kortsluiting tussen de "*formulas idearum*" - die men met de ziel ingeschapen of als Beseleel ingestort kreeg - en de vormen van Gods schepping. Maar anders dan classicistische denkers achtte het driemanschap de kortsluiting in artistieke zin pas vruchtbaar en mogelijk na de haast sacramentele "*fuzie*" tussen de mens in zijn 'enthousiasme' en de bezielende Geest Gods. Alleen zo kon de bemiddeling plaatsvinden van de schier ongrijpbare Schoonheid. Eerst dan zou de kunst in staat zijn om de Idee beter uit te drukken dan de natuur en de werkelijkheid als een mysterie (Broere) te overstijgen.<sup>81</sup>

Het concept zelf van de Idee - zowel in de variant van belichaamde vorm als nagebootste gedachte - vinden we onversneden terug bij Thijm. Zoals gesteld, haalt hij in 'De Kompositie in de Beeldhouwkunst I' de hierboven geciteerde passage aan van Cicero over Phidias en de Idee. Voor een kunsttheoretisch gerichte extrapolatie kon Thijm ampele steun vinden bij de werken in zijn bibliotheek van Vasari, Van Mander, Ripa, Franciscus Junius en vele anderen. Haast onvermijdelijk ligt het concept van de Idee ten grondslag aan de formulering 'denkbeeld', die Thijm en zijn tijdgenoten in het spoor van hun voorgangers gebruikten. Hoewel het in zijn serie opstellen weemt van de idea-uitingen, heb ik me tot enkele

voorbeelden beperkt. Zo schrijft Thijm in 'Over de Kompositie in de Bouwkunst I' "*Echter kan de mensch, die een brug behoefde het denkbeeld van haar bouw gekregen hebben, bij het zien van een boomstam, dien de storm over een afgrond geslingerd had*". Men gelieve het woord 'denk-beeld', dat hier in samenhang met het toevalselement is gebruikt, in volkomen letterlijke zin op te vatten. Typerend genoeg blijkt dat Thijm deze vorm van creativiteit in dienst van het Schoon, Waar en Goed - met Waar en Goed als vlag voor functioneel - reserveert voor de nuttige, ambachtelijke aspecten van de kunst.<sup>82</sup> Elders verwoordt Thijm in de geest van Cicero

( ), maar meer en meer worden de werkstukken van den mensch [zoals de brug (bvhh)] kunststukken, als hetgeen hij maakt niet alleen voldoet aan het materiele einde, waartoe het gewrocht werd - maar wanneer het ook in alle deele de beeltenis, het *symbool*, oplevert van de *gedachte*, die er het aanzijn aan heeft gegeven, allereerst, en volgens de hoogste opvatting wordt het menselijk werk eerst dan tot kunstwerk - wanneer het een *SCHOON* symbool oplevert van de grondgedachte

En ter adstructie van de beide varianten

( ), waarheid - dat is hier samenstemming niet alleen tusschen de materiele en metafysische gedeelten van het denkbeeld, dat verwezenlijkt moet worden, maar ook samenstemming van deze beiden met den aesthetische vorm, waarheid - vertaling der *bevredeigde behoefte*, of van het *verstandelijke idee* in de *schoone vormen* der kunst.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Zie Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 162-163, 168, en paragraaf 2.2 'Muziek als meest onstoffelijke van alle kunsten', Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, om pp. 242-254. Aristoteles en het classicisme, pp. 68, 149. Van Mander en Van Hoogstraten, Ten Kate, 'Verhandeling over het denkbeeldige schoon', pp. 118, 129-132, *Wysheid*, XI, regel 21, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 210.

<sup>82</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 287 noot 1, p. 217 (vet door mij, bvhh), vergelijk Ripa, *Iconologia*, pp. 218-219, zie voor het creatieve toeval Emmens, *Rem*

*brandt en de regels van de kunst*, 1 h b p. 245, zie voor 'waarheid' en 'functionaliteit' Bright, *Cities Built to Music*, pp. 237-261, zie over de onverbrekelijke samenhang van doelmatigheid en schoonheid voorts Thijm, 'Willen wij alleen de Gothiek?', pp. 171-179, vergelijk daarmee Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit (NAB)', pp. 11, 17-18.

<sup>83</sup> *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr. J. A. Alberdingk Thijm*, pp. 28-34, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 218, 226, aanverwante uitdrukkingen zijn te vinden in Thijm, *Openingsrede*, pp. 8, 10 en 20.

Een prachtig voorbeeld van hoe Thijm deze visie in de praktijk van zijn kunstkritieken verwerkte, is te vinden in zijn betoog over het herstel van de indrukwekkende houten dakstoel van de 'Grootte Zaal' of Ridderzaal op het Binnenhof te 's-Gravenhage (1861) Hierin bepleit hij het behoud van de kap, zo niet "*in natura*", dan toch "*in getrouwe herschepping*" Al zal dan onvermijdelijk "*de stoffelijke bouw vergaan, ( ) moge de idee, welke zich daar in uitsprekt, bewaard blijven en gehuldigd worden, door reproductie der vormen!*"<sup>84</sup>

Het voorgaande overziend lijken zich de contouren af te tekenen van een Thijmianse hiërarchie, die verloopt van nuttig werkstuk via zinvol kunststuk naar schoon kunstwerk Expressis verbis stelt Thijm dit vele jaren later in de *Dietsche Warande*<sup>85</sup> De trits Goed, Waar en Schoon wordt hiermee, zonder onderlinge uitsluiting, parallel geschakeld In dit stadium zou de vraag opgeworpen kunnen worden of de beelden Arbeid en Bezieling niet tevens staan voor respectievelijk de "*materiele en metafysische gedeelten van het denkbeeld*", zoals Thijm hierboven zo treffend formuleert Zonder uitsluiting van elkaar - de wederkerige beïnvloeding staat immers voorop - zou men de aristotelische 'belichaamde vorm', door Thijm gereserveerd voor het nuttige, ambachtelijke aspect van de kunst, geaccentueerd kunnen zien door Arbeid Deze tracht zich al schetsende een denkbeeld te vormen om dit tenslotte in tekening vast te leggen De peinzende Bezieling daarentegen, die de "*ontvangen ingeving*" registreert, zou geacht kunnen worden meer de nadruk te leggen op de neoplatoonse 'na te bootsen Idee' Thijm ziet deze als inherent aan "*de Schoonheid der kunst*", die "*eene hoogere bezieling uit God is - eene verstoffelijking van*

*iets ideaals waarvan God, in Zijne eeuwige Schoonheid, de typus [de Idee (bvhh)] is -*"<sup>86</sup> Zo konden vanuit de trits Schoon, Waar en Goed, Arbeid en Bezieling door De Stuers tezamen bepaald worden als de onmisbare voorwaarden voor de ware kunst

### 6.3.3 PARALLEL DE CONCORDIA IN HET RELIEF DE TEEKEN- EN SCHILDERKUNST

Interessant bij een onderzoek als dit is, om na te gaan of de bevindingen enigermate geverifieerd kunnen worden aan de hand van andere visuele en geschreven bronnen Voordat hiermee verder wordt gegaan, mag er op gewezen worden dat deze controles vooral demonstreren hoe krachtig de voorkeur voor het toepassen van concordanties - in het spoor van de *Concordia Veteris et Novi Testamenti* - zich liet gelden Op deze manier werden dwars door de tijd en de cultuurhistorie heen schakels gesmeed die, zoals gesteld, enerzijds tot een vruchtbare weelde aan metaforen hebben geleid, maar anderzijds ook tot labyrintische structuren Deze zullen aan de orde komen, nadat een van de meest opvallende parallellen nader is gezien tussen Thijms hiervoor geciteerde uitspraken en de zeventiende-eeuwse kunsttheorie, in de vorm van een passage uit de *Inleyding tot de Hoogeschoole der schilderkonst* uit 1678 van Samuel van Hoogstraten Hoewel het bewuste werk in de veilingcatalogi van Thijms bibliotheek niet terug te vinden is, is het wel aanwezig in de door hem samengestelde bibliotheek van de Rijksakademie te Amsterdam<sup>87</sup> We houden hier de weergave en de toelichting van Jan Emmens aan

<sup>84</sup> Thijm, *De restauratie der grootte zaal op het Binnenhof*, p. 33 (vet door mij, bvhh)

<sup>85</sup> Thijm, 'Willen wij alleen de Gothiek?', pp. 171-180, het bewuste stuk is niet zomaar geciteerd in Jos Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 13

<sup>86</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 226, 220, ook in dit opzicht extrapoleert Van Deyssel Thijms esthetica naar zijn persoonlijkheid in vergelijking met de staatsman-historicus Nuyens stelt hij over Thijm: *Op het leven*

*van den een viel het licht van den hemel zijn denken en doen werd beheerscht door eene hem groote en heilige Idee het leven van den ander was spaarzaam beschenen door de straatlantaarntjes der wereld, ( )*, A. J. J. A. Alberdingk Thijm, p. 189

<sup>87</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 68, Thijm, *Katalogus der bibliotheek van de Rijks-academie*, p. 36, nr. 127<sup>2</sup> Hoogstraten (Samuel van), *Inleyding tot de Hoogeschoole der schilderkonst*, Rotterdam, F. van Hoogstraten, 1678

De vaerdicheit komt door een langduerige oeffening, en 't veel doen 't Zij dan dat [ten eerste] het verstandt bequaemheyt krygt, om daedelyk het begeerde *denkbeelt* te vormen [dat wil dus zeggen vanuit 'idea' werkt] of dat [ten tweede] het oog in de ruwe schetsen van gevallige voorwerpen eenige vormen uitpikt, gelyk wy aen den haert in het vuer pleegen te doen [dat wil dus zeggen, volgens het toeval of 'fortuna' werkt] of dat [ten derde] de handt, door gewoonte, iets formeert, min noch meer als wanneer wy schrijven, want een goetd schryver maakt goede letteren, schoon hy'er niet aen gedenkt, en zijn oog en verstandt schijnen in zijn hand geplaetst te zijn [dat wil dus zeggen, volgens de gewoonte of 'usus' werkt] <sup>88</sup>

We vinden bij Van Hoogstraten alle elementen terug, die we ook bij Thijm - en uiteraard bij Vasari en Van Mander - signaleren. De 'vaerdicheit' als het "*eigenlyk Bedryf van den Kunstenaar*", die gebaseerd kan zijn op het werken vanuit de Idee. Men is dus in staat de Idee in vormen te vertalen, een 'denk-beeld' op papier te concretiseren. Voorts vanuit het toeval - men denke aan de vergelijking met de brug - waarbij het oog uit de verschijningsvormen in zijn omgeving het meest volmaakte, of in Thijms geval meest toereikende, model weet te destilleren. Van Hoogstraten noemt tenslotte het werken vanuit de routine, het onbewuste haast, waarbij de analogie tussen schrijven en tekenen - het vertalen en verbeelden van de Idee - weer om de hoek komt kijken. Men beheerst de techniek van het omzetten van een 'denk-beeld' - respectievelijk staande voor 'verstandt' en 'oog' - zodanig, dat zij tot een tweede natuur is geworden. Wanneer dan ook in de leenzaal van het door toedoen van De Stuers gebouwde Algemeen Rijksarchief in Den Haag als symbolen van Arbeid tegen het plafond schrijvende handen en speurende ogen geschilderd worden, afgewisseld door de stralende zonnetjes van Bezieling, ondergaat Van Hoogstratens beschrijving

van het creatieve gebeuren een even opmerkelijke als veelzeggende herinterpretatie in de richting van de wetenschap. Een omduiding die door Jakob Geel in zijn *Onderzoek en Phantasie* was voorbereid <sup>89</sup>

Toegespitst op Arbeid kan men zich afvragen, welke van de drie werkwijzen nu door de tekenende oude man in het bijzonder wordt voorgesteld. Hoewel De Stuers' beschrijving dit ogenschijnlijk in het midden laat, geeft juist het attribuut van de os aan in welke richting het genoemde systeem van de *Concordia* een oplossing biedt. Dit embleem bestempelt Arbeid immers tot Lucas, die bij het schilderen van de Madonna zich als Phidias verloor in de "*schoonste schoonheid der schoonheden*", aldus Broere. Doordat Arbeid zich in Maria verdiept en haar 'schoonheid' als leidraad aanhoudt, is hij in staat om zijn concrete ideaal te vormen en te toetsen en als "*bloem der zinnelijkheid*" (Thijm) te verbeelden. Voor Arbeid geldt dus dat door zijn geoeffende concentratie "*het verstandt bequaemheyt krygt om daedelyk het begeerde denkbeelt te vormen*" (Van Hoogstraten) <sup>90</sup>

Deze uitleg wordt bevestigd door het relief van de "*Teeken- en Schilderkunst*", waar een Grieks uitgedoste Sint Lucas, die elders in dit hoofdstuk met Apelles gelijk werd gesteld, in zijn atelier zit. Temidden van zijn leerlingen schildert hij de als voorafbeelding van de Madonna getypeerde Venus Urania. Ontleend aan het *Symposion* van Plato - becommentarieerd door Ficino - kan Thijm dit concept ook bekend zijn geweest via Broere, Van Heusde en via Van Mander, die het voorlaatste deel van *Het Schilder-boeck* aan de 'VVtbeeldingen der Figuren naer Publius Ovidius Nasonis' heeft gewijd. Thijm zelf schrijft in de necrologie uit 1868 van zijn stiefoom Louis Royer dat buiten de Nazarenen en Dusseldorpers er nauwelijks een andere christelijke kunstenaar was, "*die de Venus Urania, door Royer in de Medische en die van Melos*

<sup>88</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 167-168 (cursief van mij, bvhh)

<sup>89</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 213-217, Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB),

p 19, Geel, *Onderzoek en phantasie*, pp 95-117

<sup>90</sup> Broere, 'Maria', p 209, Thijm, *Palet en harp*, p 100, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 167-168

*beide opgezocht en vereerd, een zuiverder wierook gebrand heeft*" Reeds Becker vermoedde dat de bewuste groep in het relief Venus en Amor voorstelden als zinspeling op schoonheid en liefde als oorsprong van de kunst.<sup>91</sup> Een pregnant punt daarbij is dat de iconografie van het tableau tevens beïnvloed lijkt te zijn door de bekende gouache van Cornelis Troost, getiteld *Iweeerlei Kunst* uit 1746. In deze allegorie wordt volgens Jan Emmens het dommige realisme - de *imitatio insipiens* - afgezet tegen de classicistische *imitatio sapiens*. Een controverse die zoals we zagen ook door Thijm in het voordeel van de 'geest' beslecht werd. Troost laat de geletterde richting vertegenwoordigen door een schilder die spiegelverkeerd in dezelfde houding als de Griekse Lucas Venus Urania schildert en wel naar een kleine sculptuur van het type van de Medici Venus Saillant genoeg liet ook de schoonzoon van Troost, de beroemde verzamelaar, kunsttheoreticus en graficus C. Ploos van Amstel zich als connoisseur portretteren met een reproductie van de Medici Venus. Verbreed door de publikatie van VerHuell uit 1873, dankte de gouache van Troost haar bijzondere meerwaarde aan haar vermoedelijke herkomst uit het destijds internationale vermaarde kabinet van de katholieke koopman Gerrit Braamcamp, een overoudoom van Thijm. Braamcamp's familie, huis en "*kunstentempelbouw*" werden volgens Conrad Busken Huet op meesterlijke wijze beschreven in Thijms historische novelle *Joan Nanning* uit 1858.<sup>92</sup>

Bij 'De Teeken- en Schilderkunst' zal het relief met de ateliervoorstelling verder geanalyseerd

worden. Hier wil ik me beperken tot de relatie met het geschetste gedachtengoed. We zien dan dat de voorstelling van de "*Teeken- en Schilderkunst*" in zoverre afwijkt van de allegorie van Troost dat hier wel hetzelfde klassieke type tot navolging werd bestemd, maar niet in de vorm van een antieke sculptuur. Ongetwijfeld om de bezigheid van het eigenlijke portretteren van de Madonna te accentueren is gekozen voor een 'levende' mannequin, uitgedost als Venus Urania. Zij wordt door de Griekse Lucas volgens de uitgangspunten van de gewraakte *mimesis* op ambachtelijke wijze weergegeven. Het paradoxale hiervan is dat dit model zelf weer een personificatie is, eigenlijk een projectie van Lucas' ideaal. Voor de Griekse schilder, voorafbeelding van de evangelist, geldt dan ook wat Thijm in zijn *Aforismen* van Plato overnam:

Die van geestdriftvolle liefde voor het schoone vervuld is, draagt op aarde *het beeld van het ideale* [geprojecteerd als de personificatie (bvhh)], is de verteenwoordiger van het ideale en van de kracht die tot het ideale opwekt. Hoe meer de mensch zich tot deze ideale wereld verheft en *het wezen van het schoone* [Venus Urania (bvhh)] aanschouwt, des te grooter deel heeft hij aan het goddelijke, dat is aan het ware eeuwige leven. Plato.<sup>93</sup>

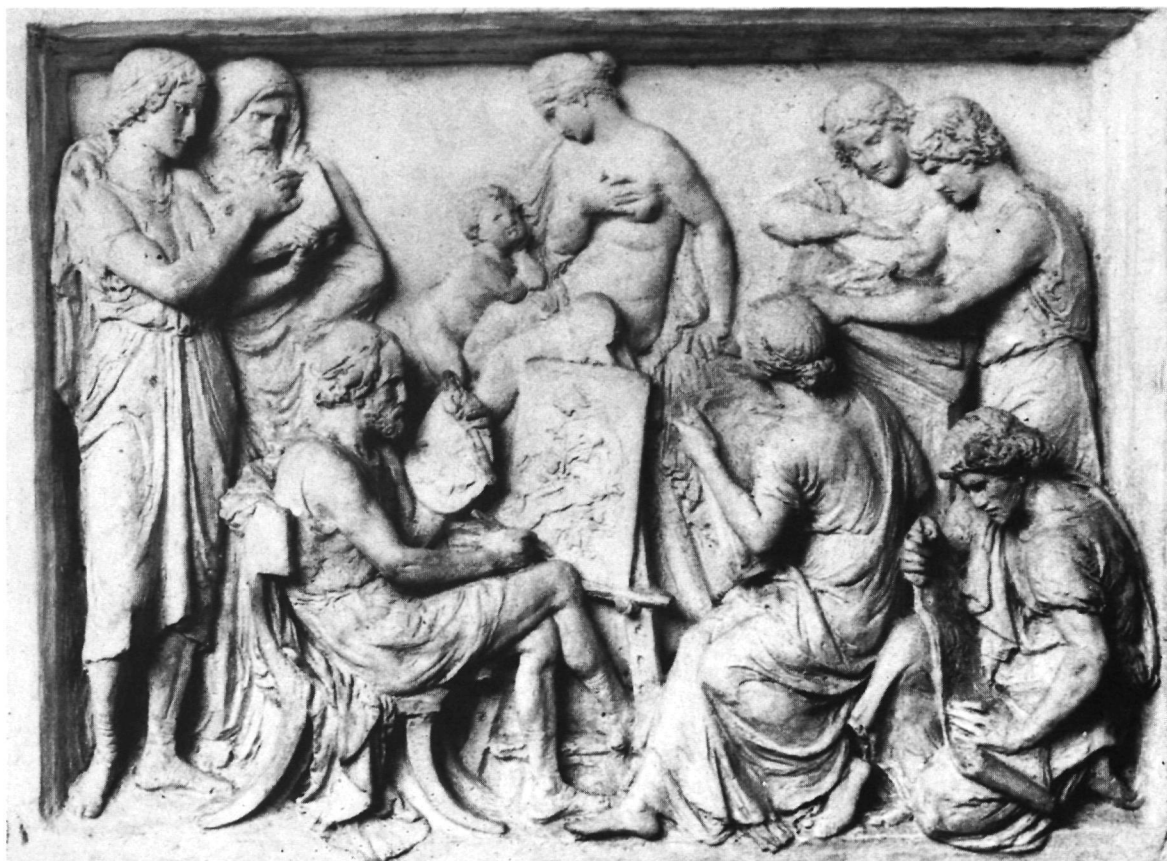
Koppelen we dit aforisme aan de pendant van de Griekse schilder in de topgevel, dan valt op dat de "*geestdriftvolle liefde*" van Arbeid-Lucas gericht is op de Madonna. Volgens het dogma *De immaculata conceptione* is zij in haar "*wezen schoon en*

<sup>91</sup> Van Heusde, *De socratische school*, pp. 109-128, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 171, Thijm, *Louis Royer*, pp. 8-10 (vet door mij, bvhh), Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 252, zie paragraaf 8.3 'De emulatie met het Stadhuis op de Dam, zie voor Ripa en Van Mander paragrafen 9.1.2. De "Oudhollandische" gietvorm' en 9.1.3 'De Drie Gratieën en de *Geminae Veneres*'.

<sup>92</sup> Niemeijer, *Cornelis Troost*, p. 62, 302 nr. 512 T, verwijst naar de Tent cat. *De schilder en zijn wereld*, m.n. pp. 113,

nr. 155, waarin opgenomen Emmens, 'Inleiding', i h b p. 12, voorts naar VerHuell, *Cornelis Troost en zijn werken*, p. 39 nr. XXI, welk werk zich in Thijms bibliotheek bevond. *Collections scientifiques & artistiques*, deel 4, p. 34, nr. 5064, Thijm, *Gedenkschriften van Jan Sinkel de Jonge*, pp. 2-3, de connectie van Troost met Braamcamp wordt hierin vermeld op p. 28, zie voorts Thijm, *Joan Nanning*, pp. 109-111.

<sup>93</sup> Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI.14 'Aforismen' (curatief door mij, bvhh).



76 Historische foto van het kleimodel van Frans Vermeylen van het linker 'paneel' van het fries boven de onderdoort van het Rijksmuseum, voorstellende *"De Teeken- en Schilderkunst"*. In deze ateliervoorstelling wordt anachronistisch een Griekse variant verbeeld van 'Sint Lucas schildert de Madonna' met Apelles, Venus Urania met Amor en Venus Pandemos als centrale groep. Amsterdam 1881.

Herkomt: NAI, Rotterdam

*volmaakt*". De evangelist, die zoals veel later Rafaël, als in een visioen van dit hemelse ideaal werd doordrongen, draagt dan ook op aarde haar beeld "*pulcritudine pulcriorem*" (schoner dan schoon) in zich. Dit thema sluit naadloos aan op Thijs geloof in Maria als type en hoogste ideaal van de kunst. Broere specificeerde die betekenis in 1855 als volgt: *"Type te zijn is nogtans niet alleen gelijkenis met anderen te hebben, maar eene zoodanige volkomenheid te bezitten die onbereikbaar model is, en die zich juist daardoor stelt als regel van beoordeling,*

*of voorbeeld ter navolging*". Was hier voor de term 'type' haar equivalent 'Idee' gebruikt, dan had men te maken gehad met een vrije vertaling van Cicero's uitleg van Plato. Vertrouwd als Thijm was met het genoemde systeem van *"De Harmonieën van het Oude en Nieuwe Testament"* - waarbij tegenover een bepaalde geschiedenis uit het ene een analoge gebeurtenis uit het andere werd geplaatst (type en antitype) - zal het hem geen enkele moeite gekost hebben om de klassieke parabel van Phidias tot voorafbeelding te bestempelen



van het apocriefe verhaal over het portret van de Madonna <sup>94</sup>

Geconstrueerd als concordantie (terug in de tijd) van de evangelist, koestert de Griekse schilder - Apelles - in zijn ziel het beeld van Venus Urania als hemels ideaal. Door haar vormgeving verwijst zij naar die hoogtepunten van klassieke schoonheid als de Venus van Milo of de Capitoolijnse Venus. Hierdoor kon ze retrospectief worden opgevat als een bevestiging van Cicero's visie op de in aardse vormen gebeeldhouwde "*species pulchritudinis eximia*" van Phidias. Vanuit dat standpunt bezien symboliseert Venus Urania de neoplatonische Idee, die volgens Ripa naakt en voorzien van een sluier wordt afgebeeld. In het atelier als model op een voetstuk gelokaliseerd, wordt zij - de Idee - door Apelles en zijn school op de voet van Phidias 'nagebootst'. De Griekse schilder onderwijst dus paradoxaal genoeg, zijn schetsende leerlingen hoe men door de uitgangspunten van de *mimesis* serieus te nemen, de projectie van het ideaal waarvan men zich een "denk-beeld" vormt - of als Van Mander een "voor-beworp in syn ghedachte" maakt - in een tekening kan presenteren <sup>95</sup>

Om dit te bereiken lijkt het atelier symbolisch de fasen in de opleiding van de kunstenaar samen te vatten, waarover ook een toonaangevende erudiet als Goethe spreekt. Varierend op de genoemde retorische cliché van Quintilianus, meent hij dat de basis wordt gelegd door de eenvoudige "*Nachahmung*" van het model uit de natuur, waardoor de leerling "*der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren*" zal. Eenmaal daar op uitgekeken, ontwikkelt hij zelf "*eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen [hat], wieder nach seiner Art auszudrucken*", zonder dat hij daarbij onmiddellijk een beroep op de natuurlijke aanwezigheid van het object behoeft te

doen. Deze graad, waarvoor Goethe de term "*Manner*" gebruikt, herkennen we direct uit de teksten van Vasari en Cuypers. Is de kunst(enaar) eenmaal zover, "*daß sie die Reihe der Gestalten übersieht, und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß*" - men denke aan Zeuxis - dan is er sprake van stijl. "*so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen*". Op dat moment mag de kunst dan ook volgens Goethe "*sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen*", waarmee hij vrijwel zeker de literatuur en de filosofie bedoelt <sup>96</sup>. Terwijl Venus Urania het "*Wesen der Dinge*", in casu de Idee, bij uitstek symboliseert, wordt aan de taak van de *mimesis* bij het bemiddelen ervan in het atelier van meester Lucas alias Apelles volop recht gedaan. Daarbij onthult zich opnieuw de haast paradoxale wisselwerking tussen hem en Venus Urania: hij schildert haar zonder haar aan te kijken, omdat zij immers "*het beeld van het ideale*" in hem is. Ze is als denk-beeld in het spoor van Zeuxis uit de verspreide schoonheden van de natuur samengesteld en aangepast tegen de schaduw van dat "*ideale*". Geprojecteerd als model tegen het fond van zijn atelier, wordt Venus Urania vervolgens de leerlingen ter natekening voorgehouden. Zo oefenen zij hun smaak en scherpen zij hun bevattingsvermogen, opdat zij vervolgens zelfstandig hetzelfde procedé kunnen toepassen.

De veronderstelde iconografische kruisbestuiving tussen het thema 'Sint Lucas schildert de Madonna' en de gouache van Troost, *Tweeërlei Kunst*, heeft in het reliëf De Teeken- en Schilderkunst tot een opmerkelijk resultaat geleid. Zowel het motief van de geletterde versus de ambachtelijke kunstbeoefening, als het thema van Maria als

<sup>94</sup> Broere, 'Maria', p. 286, de tekst van het *Dogma de immaculata conceptione* is in dezelfde jaargang afgedrukt DK 27 (1855), i h b pp. 70, 89, 94-95, Thijm, 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament', pp. 431-437, zie ook Thijm, *De Heilige Linie*, p. 61.

<sup>95</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 5-6, Van Mander, 'Den grondt der

edel vrij schilderconst', fol. 4 e v.

<sup>96</sup> Goethe, 'Einfache Nachahmung der Natur', pp. 34-38, overgenomen uit *Der Teutsche Merkur*, februari 1789, Vickers, *In defence of rhetoric*, p. 353, voor de traditie van de opleiding in het atelier zie met name Lemmens, 'De schilder in zijn atelier', pp. 14-28.



77 Cornelis Troost, *Tweeërlei kunst*, Amsterdam 1746. Gouache. Rechts wordt het boertige realisme uitgebeeld, terwijl links de geleerde schilder naar het ideale voorbeeld van de Medici Venus - verwijzing naar Venus Urania - werkt. Herkomst: Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam; foto: Rijksmuseum-stichting, Amsterdam.

hoogste ideaal der kunst, teruggevoerd tot Plato's Venus Urania, komt volop aan bod. Zoals ook elders in dit hoofdstuk is aangegeven, staat het driemanschap hierbij geen dialectische tegenstelling voor, maar eerder een verzoenende en veelzijdige synthese, die telkens weer benadrukt dat het ene niet zonder het andere kan. Interessant daarbij is, dat men de allegorie van Troost als een zoveelste welkome en onverdachte legitimatie van de eigen visie zal hebben gezien.

#### 6.4 VAN AMBACHTSMAN TOT KUNSTENAAR EN DENKER

We zouden hier voorlopig mogen concluderen dat Thijm, gelegitimeerd door zowel de katholieke theologie als de bestaande academische traditie, onder invloed van Bilderdijk en Broere tot een negentiende-eeuwse versie van het neoplatonisme 'bekeerd' is. Mijn vermoeden is dat hij, studerend vanuit een ultramontaanse achtergrond op de 'eeuwige en ware beginselen' van het verleden, deze tot zijn verbijstering en vreugde niet alleen herkend zal hebben in de kunsttheoriën van de katholiek Vasari, maar ook in die van de protestantse Hollandse classicisten. Dat dit alles voor Thijm een bijzondere meerwaarde zal hebben ge-

had, gezien zijn geloof in een hechte, continue en organische geschiedontwikkeling, behoeft dunkt me geen betoog. Hoewel niet onverwacht, is het toch opmerkelijk dat behalve de academisch gevormde Cuypers, ook de pragmatische De Stuers ten volle overtuigd was van de filosofische basis van de kunst. Mede in reactie op het opkomende 'impressionisme', hebben zij de status van de tekenkunst als 'taal' nadrukkelijk bevestigd onder verwijzing naar de zeventiende-eeuwse 'Oudhollandsche' kunsttheorie. Hoe omstreden ook in de toenmalige 'lijn-kleur'-controverse, de rol van de "vader van de beeldende kunsten" als 'tolk' van het denk-beeld was naar de mening van het driemanschap niet uitgespeeld. "*Nulla dies sine linea*" was en bleef het motto.

Vanuit dit standpunt bezien krijgt de betekenis van Arbeid in relatie tot Bezieling een pittig accent. Arbeid is de patroon van de schilderkunst, de tekenende Lucas die de door God 'ingestorte' Idee via de wisselwerking tussen de abstracte gedachte en de concrete (natuur)vorm, niet enkel destilleert of registreert, maar **vorm** geeft. Niet voor niets stelt Cuypers haast variërend op Vasari: "*Bij het schrijven zoowel als bij het spreken, ontbreekt de vorm aan datgene wat wij willen uitdrukken voor het gezicht*"<sup>97</sup>. Arbeid wordt daardoor gelijkwaardig aan Bezieling, die geduldig wacht om "*gereed in een open boek de ontvangen ingeving op te tekenen*". Want, om nogmaals Jacob Geel aan te halen: "*De woorden zijn immers tekenen van zaken,*

( ), een voorwerp, of begrip"<sup>98</sup>. Het schijnbaar argeloos gebruiken van een homoniem door De Stuers onderstreept de synonieme interpretatie van de beide woorden. Waar de een de schrijftaal benut, bedient de ander zich van diens complement, de tekentaal. *Ut pictura poesis*<sup>99</sup>. Ook Thijm geeft in zijn 'Kompositie in de Schilderkunst I' aan zijn tegenspeler de schilder, "*gereedelijk toe, dat de hoofdbezigheid van den schilder het schilderen was, indien hij dit tenminste tegen het schrijven, niet het denken van den dichter wilde overstellen*"<sup>100</sup>. Ik wil er hier op wijzen dat Thijm - geheel conform zijn eerdere stelling dat wij Geest en Stof, handwerker en denker zijn - zowel Durer als de Dusseldorper Wilhelm von Schadow typeert als "*schilder en wijsgeer*". Bovendien duidt De Stuers in zijn biografie Cuypers aan als "*kunstenaar en denker*"<sup>101</sup>. Dit is te meer veelzeggend wanneer men bedenkt dat de beelden aan de voet van de topgevel vrijwel zeker tevens uitdrukking zijn van het koppel 'doen' en 'denken' - Praktijk en Theorie - de *vita activa* en de *vita contemplativa*. Aldus ondergaat Arbeid-Lucas in het kader van de vertolking van de Idee via die 'tweetaligheid' een gelijkberechtiging, die de meer prozaïsche inhoud van de ambachtelijkheid van de kunst op een hoger plan trekt. Oftewel, de emancipatie van de kunstenaar van handwerksman tot geleerde, zoals aangevangen in de zestiende eeuw, lijkt in negentiende-eeuwse zin voltooid.

<sup>97</sup> Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', pp. 13-14 (vet door mij, bvhh).

<sup>98</sup> Geel, 'Gesprek op den Drachenfels', p. 100.

<sup>99</sup> Zie paragraaf 6.2 'Arbeid-Tekenkunst'. "Teekenen is spreken en schrijven tegelijk", in de literatuur bleef *Ut pictura poesis* navenant onverminderd van kracht getuige Geel, *Onderzoek en phantasie*, p. 242. 'Over het Proza'.

<sup>100</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 244.

<sup>101</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), p. 4. Als "*kunstenaar en geleerde*" wordt Cuypers eveneens getypeerd in *Verslag der officieele opening*, p. 15; Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), p. 162, ook opgenomen in Maas, J. A. *Alberdingk Thijm*, pp. 172-186.

## 7 HET BEELD BEZIELING

DE DICHTERLIJKE VERVOERING EN HET VISIOEN VAN DE  
HEMELSE STAD

G IN DEN BEGINNE WAS HET WOORD

*Samenvatting vooraf*

De Dichter, tolk van God, der Liefde heilige Bron  
Verzaamt de kleine schaar, die minnen en gelooven,  
En zingt dier Schoonheid lof, die 't Stof weerspieglen  
kon

Als Luister van de Deugd, ons afgestraald van Boven  
Voor Liefde en Poezij, voor Waarheidsdienst en Kunst <sup>1</sup>  
(Thijm, 1849)

De dichter roemt niet enkel die schoonheid 'die 't  
Stof weerspieglen kon', meende Thijm, maar be-  
seft bovendien dat dit schone een materialisatie  
vormt van de onzienlijke luister van God. Als  
tolk van God is hij in staat deze schoonheid te  
herkennen en te bezingen, waaruit (opnieuw)  
kunst ontstaat. In deze regels van Thijm over de  
dichterlijke scheppingskracht herkennen we de  
hiervoor behandelde wisselwerking tussen de on-  
zienlijke schoonheid (of Idee) en het geïncarneer-  
de ideaal in het kunstwerk. Deze visie is ingebed  
in de symboliek van het beeld Bezieling. Bij de  
beschrijving van de voorgevel is opgemerkt dat  
hoewel Bezieling door een vrouwelijk woord  
wordt uitgedrukt, zij haaks op de traditie van Ri-  
pa's *Iconologia* voorgesteld wordt als een jonge  
man. In de klassieke pose van de denker, de dichter  
en de treurfiguur, zijn rechterhand tegen zijn  
kin en de elleboog steunend op zijn bovenbeen,  
met zijn blik half ten hemel gericht, zetelt Bezie-  
ling aan de oostelijke kant van het frontispies van  
de *Schausette* van het Rijksmuseum. In zijn linker-  
hand houdt hij het boek vast op zijn schoot met  
een vinger tussen de bladzijden. De combinatie

van hand onder het hoofd en vinger tussen het  
boek kan vrij nauwkeurig herleid worden tot het  
type *Meditatione of Overdenkinge* uit de *Iconologia*  
van Ripa. Naast Bezieling bevindt zich zijn attri-  
buut, de adelaar, die de kop naar hem opgeheven  
heeft.

Bij de bespreking van de herkomst van het the-  
ma 'Arbeid en Bezieling' werd uiteengezet, dat  
Bezieling afgestemd is op de christelijke icono-  
grafie van Johannes, wiens attribuut de adelaar  
de sleutel tot de identificatie vormt. Op grond  
van het visioen van Ezechiël werd dit wezen uit  
de tetramorf uitgelegd als symbool van de gena-  
de van de neerdalende Geest Gods. Op zijn ma-  
nier wist De Stuers aan deze duiding een 'Oud-  
hollandsche' draai te geven door terug te grijpen  
op 'Van de VVtbeeldinghen der Figuren' van Ca-  
rel van Mander, waarin de adelaar geneutrali-  
seerd is tot het algemene symbool van de gevleu-  
gelde, snelle geest. Bij Ripa wordt het motief van  
de vleugels onder meer behandeld bij de *furor*  
*poeticus*, de dichterlijke drift of inspiratie. Dit be-  
grip gaat terug op de dialoog *Ion* van Plato, die  
de dichter beschrijft als een "licht, gevleugeld, heil-  
ig iets". Hij kan slechts kunst produceren als hij  
letterlijk 'enthousiast', oftewel van God vervuld  
is. <sup>2</sup> De drievoudige gelaagdheid, die ook bij het  
beeld Arbeid manifest bleek, te weten christelijk-  
middeleeuws, 'Oudhollandsch' en klassiek, ont-  
hult zich navenant bij zijn pendant Bezieling.

Bij 'Arbeid' is bij wijze van bewegwijzering  
door het doolhof van verborgen betekenissen en  
symbolische duidingen gewezen op de functie  
van de *Concordia*, die het driemanschap toepaste  
om verschillende los van elkaar verspreide titels  
en begrippen volgens het systeem van vooraf-  
beelding en beeld, type en antitype, door de tij-  
den en de culturen heen met elkaar te verbinden.

<sup>1</sup> Thijm, *Palet en harp*, p. 116

<sup>2</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, p. 55, Van  
Mander, 'Van de vvtbeeldinghen der figuren', fol. 117-

117 verso, Ripa, *Iconologia*, p. 420, Fresco, *Filosofie en  
kunst*, p. 153



78 P.J.H. Cuypers (ontwerp) en Bart van Hove (uitvoering), Het beeld Bezieling in de topgevel van het Rijksmuseum, Amsterdam 1881-1885.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

Met name Thijm had daarvoor met zijn werk *De Heilige Linie* de weg gebaand. Bij de behandeling van het betekeniscomplex van Bezieling zal de leidraad van de *Concordia* verder gevolgd worden, waarbij naast de trits Johannes, *Meditatione* en *furor poeticus* ook de alternatieve benamingen van Beseleël - de maker van de Ark des Verbonds - en van *Magister operum* een belangrijke rol spelen. Daarnaast zal andermaal de aandacht gevestigd worden op de voorbeeldfunctie van het volmaakt geordende hemelse Jeruzalem, dat Johannes in zijn *Apocalyps* beschreef. Vanaf een bergtop zag hij de heilige Stad nederdalen met haar hoge muren en viermaal drie poorten in ie-

dere windrichting, geschraagd door twaalf zuilen of fundamenteën. De Stad werd door een engel met een gouden meetstok opgemeten. Zij lag in het vierkant en haar lengte was even groot als haar breedte en haar hoogte: honderdvierenveertig el, een mensenmaat die engelenmaat was. De Stad was van zuiver goud en diamant, terwijl de twaalf zuilen of fundamenteën gesierd waren met twaalf soorten kleurrijke edelstenen als robijn, smaragd, saffier en amethyst. Johannes eindigt zijn beschrijving met de passage, waarmee Thijm zijn *Heilige Linie* opent: "Als de heilige ziener van Patmos zijn adelaarsblik door het Hemelsche Jeruzalem heeft laten weiden, zegt hij met duidelijke woor-

den 'Geenen tempel heb ik in haar gezien en de stad behoeft zon noch maan, dat die haar lichten zouden'" <sup>3</sup> Dit gedeelte uit de *Apocalyps* resulteerde in de authentiek middeleeuwse overtuiging dat de *Civitas Dei* - het kan niet vaak genoeg gezegd worden - "de typus (was), die allen echten Bouwmeesteren voor oogen zweefde bij het verordenden hunner plannen en het bestemmen der details" <sup>4</sup> In het raamwerk van de *Concordia* was Johannes vergelijkbaar met Phidias die de Idee van het schone voor zijn geestesoog had. Analooq aanschouwde de evangelist in zijn visioen de Idee van de volmaakte architectuur, de *Caelestis urbs* die als model door het driemanschap aan het Rijksmuseum ten grondslag werd gelegd.

Een andere concordantie met de klassieke Oudheid werd gerealiseerd in het relief De Bouwen Beeldhouwkunst, de pendant van het tableau De Teeken- en Schilderkunst. Hierin wordt op volstrekt anachronistische wijze gedemonstreerd hoe ook de ouden de goddelijke *typus* van de architectuur als blauwdruk voor hun tempels benutten. De Griekse "meester van het werk" toont op zijn banderol geen concrete bouwtekening van de tempel die opgericht wordt, maar een schema bestaande uit de zuivere geometrische vormen van cirkel, vierkant en driehoek. Terwijl de cirkel voor Gods volmaaktheid staat en het vierkant voor de perfectie van de hemelse Stad, dankt de driehoek zijn zinnebeeldige waarde zowel aan de drietallen uit de *Apocalyps* als aan zijn gelijkzijdige variant, die de volkomenheid van de Drieeenheid symboliseert. Hiermee werd de analogie uitgedrukt tussen enerzijds God die als *Deus artifex*, demiurg of - zoals Cuypers zelf stelde - als "den grooten Bouwmeester en Kunstenaar" de kosmos had geconstrueerd, en anderzijds de mens als architect of *Magister operum*, die zijn monumentale gebouwen tot stand bracht. Deze analogie kende twee complementaire varianten, die beide door Thijm en Cuypers uitgedragen werden. Zo stelt

Thijm aan de ene kant dat de mens naast Gods "natuurwaereld" zijn "nieuwe waereld" liet verrijzen, waarbij hij de bouwkunst specificeert als "eene ( ) tweede natuur". Aan de andere kant beschrijft hij de aarde als "den grooten tempel Gods" <sup>5</sup>

In breder perspectief kunnen deze alternatieven herleid worden tot twee stromingen: een waarin de analogie tussen architectuur en levende natuur centraal staat (organicisme), en een waarin de proportie-esthetica domineert. In de traditie van het vitruvianisme - waarmee Cuypers nog was opgeleid - staat het vertrouwen in de mathematische en proportionele beginselen van de bouwkunst centraal. Dit geloof kon in christelijke zin gelegitimeerd worden op grond van de spreuk uit het boek *Wijsheid*, dat God het al met maat en getal en gewicht geschapen heeft. Volgens Thijm was het universum dan ook op het goddelijke plan van een eeuwige orde en onverstoorbare harmonie en maat ingericht, waarvan geometrische figuren als cirkel, vierkant en driehoek de meest zuivere aardse benadering vormden. Vanuit organicistisch standpunt is er een evenredigheid tussen architectuur en natuur: bij het ontwerpen van gebouwen dient het onderliggende regulatieve systeem van de natuur getraceerd en nagevolgd te worden, zowel in de werking en de afstemming van de delen op elkaar, als op het grote geheel en in het effect naar buiten toe. Dan kan men volgens Thijm spreken van bouwkunst als "eene ( ) tweede natuur", omdat vooropstaat dat alle vormen door één goddelijk beginsel beheerst worden. Thijm blijkt te variëren op Thomas van Aquino, wanneer hij spreekt over "het eenerlei en onmisbaar effect, dat beide, de vormkracht der natuur en der menschen hebben, wanneer zij het zelfde doel beoogen" <sup>6</sup> Recapitulerend staat bij het vitruvianisme een afleesbaar en helder systeem voorop, dat tot doelmatige en fraai geproportioneerde bouwwerken leidt en bij

<sup>3</sup> *Apocalyps*, 21: 9-23, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 11.

<sup>4</sup> Wap, *De christelijke kunst*, pp. 41-42.

<sup>5</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 318, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 36, Thijm, 'De verheerlijkte

Moedermaagd', p. 2.

<sup>6</sup> Van Eck, *Organicism*, pp. 20-21, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 216, 318, Panofsky, *Idea*, p. 22 (Thomas van Aquino).

het organicisme het inherente regulatieve beginsel, waardoor functionele en overtuigende ensembles ontstaan. Thijms eigen theorieën tonen een aanhoudende vermenging van beide visies, die voor hem als complementen immers niet meer dan een verschil van vertrekpunt inhouden en ten slotte in combinatie tot de beste resultaten leiden. Vanuit het katholieke integralisme, waarin alles met alles samenhangt, achtte hij de analogie met de goddelijke demiurg bovendien in betekenisgevende zin van toepassing. Uitgerekend over de prijsvraag voor het Museum 'Koning Willem I' schreef hij:

De architect, de schepper met groote en grootsche proportien, moet, wat de consequentie zijner handeling, wat de gelijkmatigheid daarvan betreft, het meeste den Schepper der Natuur nastreven ( )

Hier komt de gelijkwaardigheid van het vitruvianistische standpunt en het organicistische beginsel in één regel tot uitdrukking. Dezelfde analogie tussen de goddelijke en menselijke schepper legitimeerde tegelijkertijd het werken met concordanties. Ook in dit opzicht moet de architect

( ) den Schepper der Natuur nastreven, die met geen sprongen te werk is gegaan, en die harmonieën gesticht heeft tusschen het gisteren en het heden, tusschen de verschijnselen van hier en van ginds.<sup>7</sup>

Voor Thijm lag in evenredigheden als deze de kern van de symboliek.

Cuypers was van mening dat een dergelijk veelzijdige synthese op het gebied van de architectuur alleen bereikt kon worden door de universele Ma-

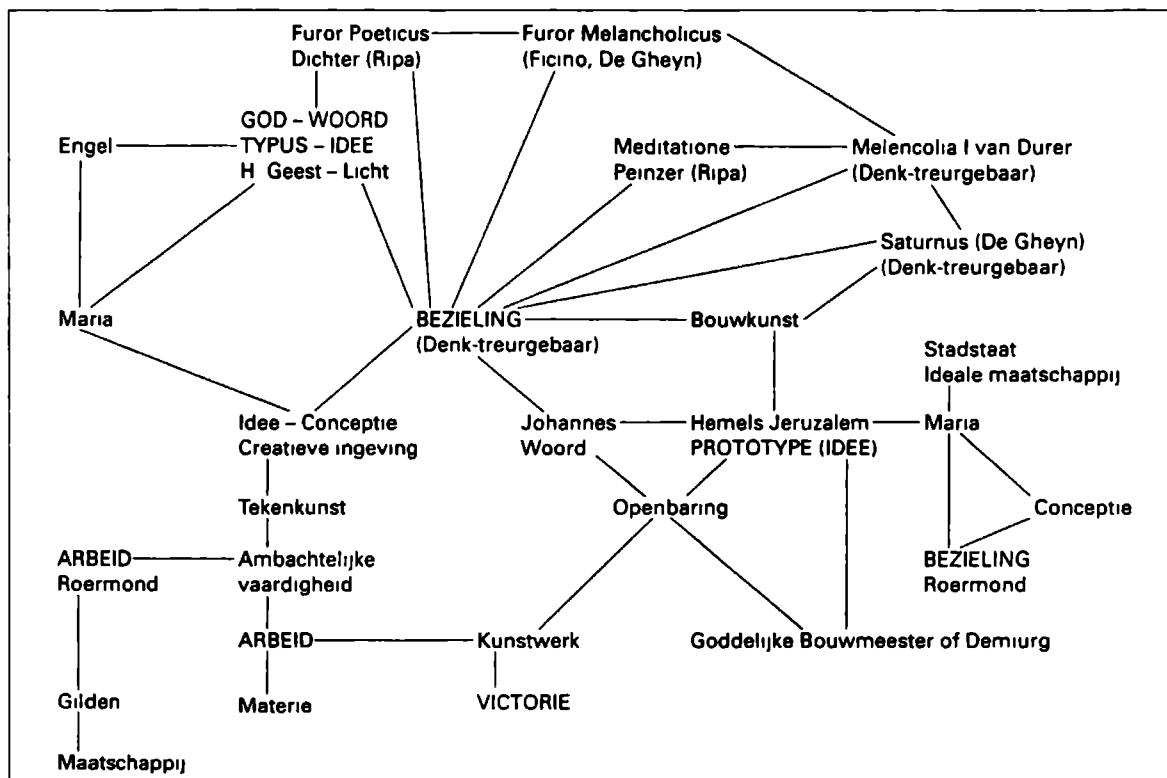
gister operum die als architect "bezieling, scheppingskracht" bezit.<sup>8</sup> Deze twee sleutelwoorden voor de allegorie op inspiratie en constructievermogen, voor de symbolische duiding van *furor* en *mathesis*, voor de metaforiek inzake creativiteit en bouwbedrijf, speelden, zoals met name Thijm zeer goed wist, nergens een zo indringende rol als in de beroemde gravure van Durer, *Melencolia I*. Terwijl het beeld Bezieling in eerdere stadia al de vermengde houding toonde van *Meditatione* en de *furor poeticus*, werd hij pas in een zeer laat stadium zo aangepast dat het gebaar van de hand onder het hoofd en de elleboog op de knie zich manifesteerde. Hoewel verwante modellen bekend zijn uit de traditionele Johannes-iconografie - onder meer in het Utrechtse Aartsbisshoppelijk Museum<sup>9</sup> - kan hij hierin afgestemd zijn op het type van *Melencolia I*. Wie de kennis van het driemanschap, zoals dat hierna in de iconografische analyse zal plaatsvinden, toetst aan de bevindingen van de Durer-kenner Panofsky, zal merken dat men in de vorige eeuw al zeer ver doorgedrongen was in de betekenislagen van *Melencolia I*. Die wetenschap vloeiende voort uit de vertrouwdeheid van Thijm met de Durer-cultus. De kunstcriticus had de gravure in de *Dietsche Warande* beschreven als het dubbele symbool van faustische onmacht en christelijke toekomstverwachting. Daarnaast kende hij de 'Oudhollandsche' vertaling van Durers tractaat *Van de Menschelycke Proportien* (1622), die zich in de bibliotheek van de Rijksakademie bevond. Op grond van hun geloof in de maakbaarheid van het verleden kon Durer zonder scrupules door Thijm en De Stuers voor het 'Vaderlandsch gevoel' worden ingepalmd, ook al kon men deze manoeuvre hooguit legitimeren op grond van zijn historische tocht door de Nederlanden. Zijn bezoek aan 's-Herto-

<sup>7</sup> Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 6, vergelijk Thijm, 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament', pp. 431-437.

<sup>8</sup> Cuypers in zijn inleiding tot Cuypers en Kalf, *De katholieke kerken*, p. v.

<sup>9</sup> Het Aartsbisshoppelijk Museum is sinds 1967 opgenomen in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent. *Rijksmuseum Het Catharijneconvent*, Utrecht 1983, p. 48. ABM-

b, ca. 1440, Getsemanegroep met Petrus en Jacobus in zittende denk-treurhouding, de laatste zelfs vooruitlopend op *Meditatione* uit de *Iconologia* van Ripa (ibidem, p. 420) met zijn vingers tussen een gesloten boek, p. 49. ABM-b 490, laat twaalfde-eeuws, staande Johannes van Calvariegroep met treurgebaar, voorts ABM 692, Christus op de Koude Steen ca. 1500.



Schema (B) van mogelijke filiaties bij BEZIELING

genbosch werd vereeuwigd in de capita selecta van de cultuurhistorie bij de monumentale tegelta-bleaus aan de buitenzijde van het Rijksmuseum<sup>10</sup>

Wie de overeenkomsten tussen *Melencolia I* en *Bezieling* op een rij zet, bespeurt naast de dominante denk-treurhouding de volgende gelijkenissen. *Melencolia I* qua genus net als *Bezieling* vrouwelijk, maar beide kregen in de uitleg van het driemanschap een mannelijke contour. *Melencolia I* als engel, *Bezieling* als jongeman. *Melencolia I* draagt als engel vanzelfsprekend vleugels. Bij *Bezieling* die als Johannes tevens de 'adelaar van

*Patmos*' is, worden de vleugels zowel door die metaforische benaming, als door zijn attribuut de adelaar uitgedrukt. *Melencolia I* is, zoals we zullen zien, krachtig bepaald door de *furor melancholicus*, terwijl de pendant daarvan, de *furor poeticus*, toonaangevend is geweest voor *Bezieling*. Van beide soorten *furor* - evenals van hun bron de *furor divinus* - was Thijm op de hoogte, zoals bij *De Organist van den Dom* werd uiteengezet. *Melencolia I* en *Bezieling* hebben voorts ieder een gelijksoortig uitgebeelde tegenhanger. Zowel *Arbeid* in de andere hoek van het frontispies, als de putto

<sup>10</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), pp. 162-167; De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, p. 19; Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, p. 15; Becker, "'Ons Rijksmuseum

wordt een tempel', p. 276, afb. 42; Thijm, *Katalogus der bliblotheek van de Rijks academie*, p. 31-153; Durer (Albrecht) *Menschelycke Proportien* Arnhem Jan Jansz 1622. Fol



op de molensteen naast Melencolia zijn geconcentreerd op hun werk bezig om voorstellingen in het klei- of wastablet op hun schoot te tekenen. Tenslotte herinneren beide personificaties van de *furor* aan het bouwbedrijf. Bij Melencolia door de verschillende gereedschappen, geometrische figuren en het onvoltooide gebouw naast haar en bij Bezieling door zijn gelijkstelling met Johannes, wiens *Caelestis urbs* de typus vormde voor het Rijksmuseum en waarvan de goddelijke Idee zelfs door de *Magister operum* uit de Griekse oudheid aan zijn tempel ten grondslag werd gelegd. Het heeft er alle schijn van dat *Melencolia I* voor Thijm het zinnebeeldige negatief vormde van zijn opvatting over het ideale creatieve proces dat werd samengevat in de personificatie van Bezieling. Terwijl Melencolia in sombere afwachting van het verlossende inzicht verbeteren in de kosmische duisternis blikt, staart Bezieling naar de hemel, wachtend op de “*ontvangen ingeving*”. Hij zit gereed voor de creatieve Idee die hij, als concordantie van Johannes, zal vatten door het Woord. Het Woord dat volgens Thijm in de eerste regels van het Evangelie van Johannes tot scheppend beginsel bij uitstek is gemaakt, want in den beginne was het Woord. Door deze accentuering vormt Bezieling in het kader van de taal-teken-verhouding de keerzijde van Arbeid, die zich van de tekentaal bedient.<sup>11</sup>

Net zoals bij het beeld Arbeid wordt de nadere uitleg van Bezieling gestart met de betekenis die ontleend is aan *Der Triumph der Religion in den Kunsten* van Friedrich Overbeck. In dit werk is het duo herkenbaar als Lucas en Johannes die

symbool staan voor respectievelijk de schilderkunst en de architectuur.

#### 7.1 BEZIELING-JOHANNES-KLASSIEKE *MAGISTER OPERUM* ALS PATROON VAN DE ARCHITECTUUR

Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat Bezieling geïdentificeerd kan worden als Johannes, de “*veerdighe, snelle gheest*”. Hier wil ik in het voetspoor van Overbeck het patronaat van Johannes over de architectuur toelichten. Allereerst kan daarbij opgemerkt worden dat deze uitleg in tegenstelling tot die van Lucas-Schilderkunst niet op middeleeuwse voorbeelden teruggaat. Wel kon men zich beroepen op een veel oudere en eerbiedwaardigere bron: de *Apocalyps*. Zij het dan dat hier sprake is van een contaminatie, daar Johannes als apostel wel steeds jeugdig werd afgebeeld en tevens voorkomt in verschillende middeleeuwse Calvariegroepen, staande met de kin en wang steunend op de hand bij wijze van treurgebaar. Maar als evangelist en als schrijver van de *Apocalyps* is hij doorgaans voorgesteld als een bebaarde oude man.<sup>12</sup> Een opmerkelijk model, waarin de apostel met de evangelist versmolten lijkt, is te vinden bij Giotto's fresco's in de Santa Croce te Florence, door Cuypers als architectonisch model gebruikt voor zijn Amsterdamse Dominicuskerk. Johannes op Patmos is door Giotto zittend afgebeeld, als een relatief jonge, bebaarde man in de typische treurhouding met de elleboog op de knie en zijn kin steunend op de hand, net zoals Bezieling.<sup>13</sup> Deze zelfde denk-treurhouding

<sup>11</sup> *Evangelie van Johannes*, 1:1-15, Thijm, ‘Nederlandsche ten-toon-stellingen’ (1860), p. 155, over het Woord als scheppend beginsel.

<sup>12</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en ikonografie*, pp. 55, 269-271, Hubar, ‘Van ambachtsman tot denker’, p. 156.

<sup>13</sup> Van der Meer, *Apocalyps*, pp. 188-194, 188 afb. 125. Giotto's *Johannes op Patmos* in de Santa Croce te Florence, 1335, Hoogewoud, *Cuypers en Amsterdam*, p. 70, Cuypers heeft op zijn Italiaanse reis Florence bezocht; vergelijk de brief van Cuypers vrouw d.d. passiezaterdag 1863 en d.d. 18 maart 1863 uit Cuypers, *In memoriam A.C.Th.*

*Cuypers-Alberdingk Thijm*, pp. 41-43.

<sup>14</sup> Het Aartsbisshoppelijk Museum is sinds 1967 opgenomen in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent. *Rijksmuseum Het Catharijneconvent*, Utrecht 1983, p. 48. ABM-b, ca. 1440, Getsemanegroep met Petrus en Jacobus in zittende denk-treurhouding, de laatste zelfs vooruitlopend op Meditatione uit de *Iconologia* van Ripa (ibidem, p. 420) met zijn vingers tussen een gesloten boek, p. 49. ABM-b 490, laat twaalfde-eeuws, staande Johannes van Calvariegroep met treurgebaar, voorts ABM 692, Christus op de Koude Steen ca. 1500.

was dicht bij huis te vinden bij een aantal beelden van het door mgr G W van Heukelum opgezette Aartsbisshoppelijk Museum, dat Cuypers en De Stuers goed kenden <sup>14</sup>

Bezieling lijkt in navolging van Overbecks *Triumph der Religion* - "mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem zu seinen Füssen" - in de topgevel van het Rijksmuseum als Johannes zijn plaats gekregen te hebben <sup>15</sup> Niet bij toeval opent Thijm zijn vermaarde werk over de kerkbouwkunst, *De Heilige Linie* met de zin "Als de heilige ziener van Patmos zijn adelaarsblik door het Hemelsche Jeruzalem heeft laten weiden, zegt hij met duidelijke woorden 'Geenen tempel heb ik in haar gezien en de stad behoeft zon noch maan, dat die haar lichten zouden'" Want een met de zuivere Waarheid en Schoonheid zal God zelf er "alles onmiddellijk bezielen en vervullen" Thijm beseft echter al te goed dat zolang de mens aan de aarde gebonden is en niet kan zonder zijn dagelijkse "bete broods" - "en het stof met zijne grenzen ons maar al te dikwijls belemmert in de werkingen van den geest" - hij zich bedienen moet van "vorm en beeld als dienaars van den geest" Tot die tijd zal een intermediair voor Gods creatieve licht pure noodzaak zijn Door Johannes' visioen van het hemelse Jeruzalem werd de 'enthousiaste' mens een kortstondige blik achter het 'voorhang' gegund, waar hij bezielt en gelouterd vandaan kwam Dit cruciale moment bracht het driemanschap in herinnering door het Rijksmuseum de betekenis mee te geven van voorafbeelding van de volmaakte stad Hoe krachtig deze metaforiek leefde wordt duidelijk uit het gebaar van Alphons Diepenbrock, Cuy-

pers' neef, toen hij in 1897 bij gelegenheid van zijn ooms zeventigste verjaardag de speciaal daarvoor gecomponeerde vijfstemmige kerkhymne *Caelestis urbs Hierusalem* in het museum liet uitvoeren <sup>16</sup>

In zijn opstel 'Over de Kompositie in 't Algemeen' licht Thijm nader toe dat echte bezieling geen vrije of willekeurige inspiratie is, maar verlichting in christelijke zin waarbij hij enerzijds klassieke termen gebruikt als het "*Hemelsche Vuur*", dat Prometheus volgens Plato de goden ontnam en anderzijds bijbelse termen kiest als het "*Et fiat lux*", nadat de Geest Gods over de wateren zwierf Zo opgevat is bezieling voor Thijm goddelijke verlichting, openbaring datgene wat Johannes ten deel viel, toen hij voor de taak stond zijn majestueuze *Apocalyps* te formuleren De wijze waarop Thijm in 'Over de Kompositie in 't Algemeen' het bewuste proces beschrijft, toont, zoals in de hoofdstukken 'Kunsttempel' en 'De Organist' is toegelicht, dat hij de in de Renaissance geliefde analogie belijdt tussen de scheppingsdaad van God en die van de mens Beeldspraak als het opbloeien van het licht in de kunstenaar, die er een voorafbelevan van zijn schepping inervaart - "*dat licht is hem lief - want het is uit God en uit hemzelven, en hij ziet, dat het goed is*" - roept sterke herinneringen op aan *Genesis*.<sup>17</sup> Deze associaties keren terug bij de bijbelse opschriften in het Rijksmuseum Zelf schrijft Thijm in overeenstemming met de *Genesis*-tekst in de voorhal "*De Mensch is geschapen naar Gods beeld, de Mensch heeft iets van Gods krachten, de Mensch heeft van God de kracht gekregen om te vormen*" <sup>18</sup> In dit verband is

<sup>15</sup> Howitt, *Friedrich Overbeck*, deel 2, p 62, zo ook Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp 132-135, voor de bekendheid van Thijm met dit werk zie met name Hubar, 'Naar "een kleurrijk verciersstelsel"', pp 234 e v, Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p 156, Becker, '"Ons Rijksmuseum wordt een tempel"', p 319 noot 120

<sup>16</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 11-12, Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel I, p 315, Reeser, *Alphons Diepenbrock, brieven en documenten*, deel 2, pp 476-477, 542 noot 476-2, met dank aan dr W-J Pantus, Diepenbrock, *Caelestis urbs Jerusalem*, met dank aan R Swart, naar aanleiding

van zijn tienjarig bestaan in 1994 heeft het Cuypersgenootschap deze hymne opnieuw uit laten voeren, en wel in de Dom van Keulen en bij gelegenheid van de tweede Cuypersrede in Kasteel De Haar

<sup>17</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 210, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 34, algemeen Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 19-37, Zo ook Halsted, *Romanticism*, pp 19 20, Wackenroder en Tieck, *Herzensergießungen*, pp 60-64

<sup>18</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 214, 216

het van belang om te weten dat Thijm de bouwkunst typeert als een door het menselijk genie gestichte 'tweede natuur'. Ondubbelzinnig klinken hierin de echo's na van het oeroude beeld van God als de bouwmeester van de kosmos, de Platoonse demiurg of de middeleeuwse *Deus artifex*.

Dit epitheton dat Cuypers nog in 1917 hanteerde, had in de Renaissance een zeer invloedrijke architectuurtheoretische herformulering in organicistische termen ontvangen in het werk van de architect en kunsttheoreticus Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria* (1452/1485).<sup>19</sup> Een theoloog als Broere gaf in zijn vele artikelen wel bij uitstek aan hoezeer men in katholieke kring vertrouwd was met de relatieve gelijkwaardigheid tussen het scheppingsvermogen van God en van de mens. Uitgangspunt van deze analogie was echter niet direct om kunst tot superlatief van de schepping te verklaren, maar om door die evenredigheid theologisch meer greep op - de menselijke verhouding tot - Gods Wezen te krijgen. Cruciaal daarbij was in de ogen van Thijm, dat juist de kunst de mogelijkheid bood om dit Wezen het meest nabij te komen en zo de verbindende schakel te smeden tussen God en de mens.<sup>20</sup> Geformuleerd in termen van de organicistische analogie en de metafoor van architectuur als microcosmos van de wereld won dit verlangen opnieuw aan kracht. Met Cuypers' oeuvre voor ogen werd ze zelfs in tweeerlei opzicht bevredigd: zowel wat betreft het creatieve proces, als door de uitdrukking ervan in architectuur.

Deze lijn volgend zullen we zien dat Bezieling

via Johannes en de Architectuur de maatschappijopvattingen van het drietal onthult, zoals ook Arbeid dat deed via de keten Lucas-Schilderkunst-Gilden. Zowel in *De Heilige Linie* als in de opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' en in enkele andere artikelen legt Thijm het verband met de bouwkunst door te betogen dat deze bij alle gelovige volkeren als een hemelse openbaring werd beschouwd. Ten aanzien van de eigen joods-christelijke traditie verwijst hij naar Beseleel in het Oude Testament, die vervuld was met "den Geest Gods, met wijsheid, met verstand, en met wetenschap, om te bedenken en te maken werken van goud en zilver en metaal" voor de Ark des Verbonds. De qualificatie van "dezen Bezeleel" werd veelzeggend genoeg in 1869 door Thijm als bijbels equivalent van de *Magister operum* aan Cuypers toebedacht.<sup>21</sup> Becker geeft aan dat de Beseleel-passage onverkort, zij het geciteerd naar een 'Oudhollandse' bijbeleditie, gekalligrafeerd was in de voorhal van het Rijksmuseum. Volgens Becker werd deze tekst uit *Exodus* reeds in de Middeleeuwen aangewend om de status van architectuur als een vrije Kunst te poneren.<sup>22</sup> In het perspectief van de wereldordering was dit van groot belang, omdat de Zeven Vrije Kunsten alle wetenschap omvatten die de mens voor zijn deelname aan de "onderscheidene maatschappelijke bedrijven" behoeft, zoals eerder bij 'Arbeid' bleek.<sup>23</sup> Daarin ligt dan ook voor Thijm, Cuypers en De Stuers de maatschappelijke meerwaarde van Johannes' Openbaring, waarmee *De Heilige Linie* opent het visioen van het hemelse Jeruzalem,

<sup>19</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 318, Witkower, *Born under Saturn*, p. 98, Panofsky, *Idea*, pp. 69-70, Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 9, 12, 75, 78-79, zie voor Cuypers Stoks, 'Dr P J H. Cuypers', p. 23, met een deel van Cuypers' rede in 1917 in het Rijksmuseum, Van Eck, *Organicism*, pp. 40-62.

<sup>20</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 20-22, de middeleeuwse katholieke denkers en de analogie tussen God en mens, voorts Hubbar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 170-171, voor Broeres opvattingen over deze analogie zie met name zijn artikel 'Maria', pp. 221 e.v., Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst*,

p. 74, gebruikt overigens de term 'microcosmos' in traditionele zin in analogie met het menselijk lichaam.

<sup>21</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 16, Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51-53, 56-58, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 215-219, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr P J H. Cuypers*, pp. 15-23, 43, verwezen wordt naar het hiervoor genoemde artikel van Thijm en naar een uitspraak in DW 8 (1869), p. 385.

<sup>22</sup> Becker, 'Ons Rijksmuseum wordt een tempel', pp. 295-296, 318 noot 113.

<sup>23</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 77-78.

de Stad(staat) Gods, de ideale gemeenschap De aardse kerk is een voorafbeelding van deze utopie, zowel qua religie en gemeenschap van de gelovigen, als in haar materiele vorm Maar tevens is zij een architectonische afkorting van Gods schepping, de natuurwereld, de maatschappij Keer op keer noemt Thijm in navolging van middeleeuwse auteurs het kerkgebouw het beeld van de maatschappij, de hoogste uiting van menselijke kunst, verwijzend naar een uitspraak van Eusebius Pamphilus over diens gebouwde kerk te Tyrus *“deze heerlijke kerk, die onze oogen treft, gebouwd naar het model eener andere, die volmaakter en onzichtbaar is”* Prototype hiervan was toch het aan Johannes onthulde Hemelse Jeruzalem <sup>24</sup>

Cuypers' architectenbureau en werkplaatsen voor toegepaste kunsten vormden de aangewezen instellingen om te toetsen of en hoe dit ideaal in praktijk is gebracht Niet alleen blijkt uit recent onderzoek dat hij het hemelse Jeruzalem in talloze kerkgebouwen heeft versteend, maar ook in zijn profane bouwkunst en stedenbouwkundige plannen In zijn studies over het Centraal Station betoogt Aart Oxenaar op overtuigende wijze hoe de architect onder invloed van zijn Engelse collega A W N Pugin in het stadsbeeld de corporatieve hiërarchie van de ideale maatschappij geprojecteerd ziet Zo was in het Centraal Station een muurschildering boven de uitgang gepland, waarop een *Via triumphalis*, een processieroute was aangegeven langs de openbare gebouwen van Amsterdam, die als uitdrukkingen van het burgerlijk gezag de kopstukken vormen binnen de allegorische hiërarchie van de gebouwen Dit burgerlijk gezag is niet enkel vertegenwoordiger van de gemeenschap, maar vooral drager van de door God gedelegeerde macht om de maatschappij te besturen Alszodanig verwijzen deze gebouwen eveneens naar het ideaal van die maatschap-

pij Oxenaar demonstreert dit gegeven aan de hand van het Centraal Station, dat met zijn paviljoenen en hoektorens - de hiërarchische indeling naar standen via restauraties en wachtkamers, waaronder als 'sacraal' hoogtepunt de koninklijke - een microcosmos vormt van de maatschappij <sup>25</sup> In het Rijksmuseum was dit beeld van de maatschappij te vinden in de voorhal, die in de voorstellingen op de wanden en in de glas-in-loodramen op programmatische wijze de maatschappij toonde met haar taken en deugden, beroepen en standen Deze orde was eveneens gevormd *“naar het model eener andere, die volmaakter en onzichtbaar is”* <sup>26</sup>

In de voorgevel van het Rijksmuseum werd dit bovenaardse patroon op markante wijze zichtbaar gemaakt in de heraldisch linkervleugel van het fries boven de onderdoorrit Volgens De Stuers is hier 'de Bouw- en Beeldhouwkunst' voorgesteld met als centrale figuur de Griekse 'meester van het werk', de *Magister operum*, die in Cuypers' zelfbeeld zo'n prominent motief vormt Bestudering van het kleimodel van de beeldhouwer Frans Vermeylen leert dat deze vitruvianistische 'meester van het werk' avant-la-lettre aanvanke-lijk identiek was met de jongeman Bezieling Op de banderol hangend over zijn arm staat de plattegrond van de tempel die achter hem in aanbouw is Deze herinnert door zijn vormgeving als vanzelf aan de *“Grundriß des himmlischen Jerusalems”* aan de voeten van Johannes in Overbecks *Triumph* Bij het daadwerkelijk uitgevoerde tableau is Vermeylen in zoverre van de klei'schets afgeweken, dat de architect als een wat oudere man is weergegeven, maar nog altijd jonger dan Arbeid-Lucas Daarnaast is de parallel met het Hemelse Jeruzalem, door Johannes in zijn *Apocalyps* opgemeten, versterkt door de bouwtekening volledig te abstraheren en wel tot de basisvormen

<sup>24</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 65-67, 73, 79-80, 119, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 213, 215-217, 220-221, 223, Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp 17-21, 30

<sup>25</sup> Hoogewoud, *Cuypers en Amsterdam*, pp 29-34, Oxenaar,

naar, *Centraal Station te Amsterdam*, pp 100-104, Van Leeuwen, *Alberdingk Thijm, bouwkunst en symboliek*, pp 23-30

<sup>26</sup> Becker, '“Ons Rijksmuseum wordt een tempel”', pp 279-287, Thijm, *De Heilige Linie*, pp 77-78, 138

van Gods "onmeetbaar Plan" (Thijm): de volmaakte cirkel, die slechts voor de helft zichtbaar is door de geplooidde banderol, waar het even volmaakte vierkant en de driehoek ingeschreven staan. In de verte leek Thijm op dit schema te pre-luderen, toen hij bij zijn kritiek op "*het Kunstmu-zeüm te Amsterdam*" - de eerste versie van het Rijksmuseum - stelde: "*Geen beter middel om een krachtigen indruk van den driehoek te krijgen dan eerst, een geruimen tijd, op een cirkel te kijken*".<sup>27</sup> Deze omvat immers alle geometrische figuren in zich. Op het belang van de driehoek voor Cuy-pers' bouwpraktijk, zoals uiteengezet in 'Zuidne-derlandse Kunstenaars', zal met betrekking tot het museum bij 'De Bouw- en Beeldhouwkunst' verder worden ingegaan. Hier lijkt het van belang om te stipuleren dat Bezieling-Johannes in zijn visioen van de *Caelestis urbs* - haast als een alternatieve Phidias - de ongerepte Idee aanschouwt van de volmaakte architectuur.<sup>28</sup> Tot de meest zuivere lijnen en wiskundige patronen herleid, zou deze Idee van de geometrie door het geleerde vakman-schap van 'de meester van het werk' aan tempels als het Rijksmuseum ten grondslag gelegd worden.

De lijn van het onderzoek naar het betekenis-complex van Arbeid en Bezieling, aangegeven door Overbecks allegorie, leidt tot een tweetal conclusies. Werd in 'Arbeid' de betekenis van Arbeid-Lucas als patroon van de schilderkunst nader toegelicht, hier blijkt opnieuw dat zijn pendant Bezieling voor de bouwkunst staat. Zoals Becker impliciet stelt ligt dit patronaat voor de hand bij een architectonisch complex dat ontworpen was voor de bewaring van onder meer kwalitatief hoogwaardige objecten uit de Nederlandse schilderschool. Daarnaast bevestigen de beelden zowel afzonderlijk als gezamenlijk het concept de van architectuur als microcosmos van de maatschappij. Met name uitgewerkt in de voorhal van het Rijksmuseum, strekt dit monumentale symbool zich aan beider voeten uit, terwijl zij ieder

als onmisbaar steunpunt van het tempelfronton de inhoud ervan specificeren. Arbeid-Lucas staat daarbij voor de praktijkgerichte en materiegebon-den aardse gemeenschap, die in het zweet des aanschijns haar brood moet verdienen. Bezieling-Johannes verwijst naar het goddelijke model, het hemelse Jeruzalem, waarvan de aardse gemeenschap een zwakke afschaduwing is. Dit Jeruzalem vormt een bron van inspiratie, idealisme en beschouwing. Het ligt dan ook voor de hand om het koppel Arbeid en Bezieling tevens te interpreteren als zinnebeelden van het aloude duo *vita activa* en *vita contemplativa*, die Becker in de voorhal herleidde tot de *vita moralis* en de *vita intellectualis*: de beide mogelijkheden in de levenswandel van de mens. Zoals in 'Arbeid' opgemerkt, spoort het koppel als zodanig conform Thijms *De Heilige Linie* met de pijlers van de wereldordening, de zware steunberen met de beelden van Geschiedenis en Kunst die de 'tempel'-gevel schragen.<sup>29</sup>

Bij dit alles herinnert de bijbelse context van Johannes aan het Woord, dat in de eerste regel van zijn evangelie tot scheppend beginsel bij uitstek is gemaakt. Tevens zou de functie van het woord als wetenschappelijk instrument kunnen verklaren waarom onder Bezieling in de steunbeer de personificatie van Geschiedenis is geplaatst. Als pars pro toto voor de wetenschappen zou zij de instruerende rol van het museum bij de uitoefening van de Vrije Kunsten, voorgesteld in de voorhal, verduidelijken. Bovendien heeft dit beeld een specifieke betekenis in verhouding tot de combinatie Kunst-Arbeid: terwijl de laatste de ambachtelijkheid van de artistieke praktijk profileert, lijkt Geschiedenis-Bezieling door haar band met het hoogste academische genre, het historiestuk, de geletterde, theoretische ondergrond van de kunst te bevestigen. De overtuigdheid van het driemanschap op dit punt mag blijken uit de overvloed aan historische taferelen, waarvan zowel de externe blinde muren als het interieur vol-

<sup>27</sup> Thijm, 'Het kunstmuzeüm te Amsterdam', p. 71.

<sup>28</sup> Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 157-163.

<sup>29</sup> Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp. 298, 319 noot 120.

gens een 'Vaderlandsch' doorkneed programma werden voorzien <sup>30</sup>

## 7.2 BEZIELING-MELANCHOLIE DENKER EN KUNSTENAAR

### 7.2.1 DE TYPOLOGISCHE HERKOMST

De verwijzing naar het woord via De Stuers' beschrijving van het beeld Bezieling wordt door zijn vormgeving bevestigd. Niet alleen het beeld van Arbeid onthult door een enkel gebaar een schat aan "theorie" - geheel conform Thijms voorwaarden, zowel ten aanzien van de kunstenaar als diens werk - maar ook Bezieling is door zijn houding uitermate informatief. De kin steunend op de hand en de elleboog op de knie kan het beeld iconografisch herleid worden tot het standaardtype van de filosoof, de wijsgeer, de peinzende en de dichter, die Thijm in 'Over de Kompositie in 't Algemeen' naast de handwerker en de arbeider plaatst <sup>31</sup>. Bezieling-Johannes is dus niet uitsluitend bepaald door *Johannes op Patmos* van Giotto. Tot in bijzonderheden volgt het beeld de beschrijving van *Meditatione* of *Overdenkinge* uit de *Iconologia* van Ripa. Deze vermeldt een 'bedaagde' vrouw, "die op een hoop boeken zit, hebbende de slincker hand onder 't hoofd, de rechter sijde nae de slincker buygende, sittende seer aendachtigh, hebbende op de rechter knie met de ander hand, een toegeslooten boeck, waer tusschen zy eenige vingers houd", precies zoals Bezieling. Ripa typeert *Meditatione* als een kwaliteit "Waer door de Mensch vermogh op Waerheyds pad te gaen" <sup>32</sup>. Alleen het saillante detail van de elleboog op de knie ontbreekt in zijn beschrijving.

De aansprekelijkheid van *Meditatione* was in

Ripa's eigen tijd sterk bevorderd door Michelangelo's beeld van Lorenzo de Medici (1520/1534) *il Penseroso* (de Peinzer), zoals dit indrukwekkende 'portret' toen al heette. Het gaat terug op hetzelfde patroon uit de klassieke grafsculptuur als de typologie van Kronos-Saturnus of van Johannes en *Meditatione*. Een toepasselijk voorbeeld vormt het grafrelief van circa 380 voor Christus, dat zich nu in het museum in Piraeus bevindt. Het zal het driemanschap niet zijn ontgaan dat in de allegorie van *De School van Athene* (1509-1511) van Rafael de zittende figuur die Michelangelo vertegenwoordigt - links in het midden op de voorgrond - al denkende en schrijvende eveneens de houding van *Meditatione* volgt. Typologisch is er verder een relatie met de profeet Jesaja in de gewelfschilderingen van de Sixtijnse kapel (1508-1512), die zijn vingers tussen een dichtgeslagen boek houdt. Dit laatste gebaar bleef, zoals we zullen zien bij het portret van een jonge man van Cuyper's leermeester Henri Linssen, als iconologisch element in zwang tot ver in de negentiende eeuw <sup>33</sup>. Indicatief voor de receptie van het peinzende en broedende type met het prominente denk-treurgebaar van de elleboog op de knie en de kin of wang tegen de hand ten noorden van de Alpen was met name Dürer's *Melencolia I* (1514). De formule van deze gravure werkte door in *Melancoly-Saturnus* van Jacob de Gheyn (1596-1629) en lijkt nadien alleen maar aan populariteit te hebben gewonnen. Zo kan wat betreft de negentiende eeuw onder meer gewezen worden op de prent *Melancholie* van Caspar David Friedrich, of een door Thijm besproken werk van Friedrich Wilhelm von Schadow dat gewijd was aan de adeling der melancholie. Ook blijkens Goya's *Reus* of Rodin's *Penseur* had deze zeer oude icono-

<sup>30</sup> Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 160-163, Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 172-173, zie voor de historieschilderkunst in het Rijksmuseum ook Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp. 273-278, Tent cat. *Het 'Vaderlandsch Gevoel'*, p. 29, De Stuers en Cuyper, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 17-21.

<sup>31</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de Kunst', pp. 210-211,

daarnaast is de dichter tevens zanger (en vice versa), vergelijk Thijm, *Palet en harp*, pp. 115-116, deze standaardvergelijking kan men ook vinden bij Nicolaas Beets, *Zangdrift*, in Van Vriesland, *Spiegel*, deel 2, pp. 145-146.

<sup>32</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 398.

<sup>33</sup> Zie paragraaf 15.4 'Henri Linssen', Panofsky, *Iconologie*, pp. 64, 159-161, 202 noot 19.

grafische traditie niets aan zeggingskracht verloren Binnen het Nederlandse architectenmilieu was dit type vooral bekend door zijn aanwezigheid als vrouw - *Meditatione* - op het frontispies van de *Bouwkundige Bijdragen* <sup>34</sup>

In de vormgeving van het beeld Bezieling werd het schema van *Meditatione* verrijkt met Ripa's karakterisering van de *furor poeticus* Aan de *Iconologia* werd echter niet alleen de typologie, maar ook de bijbehorende tekst ontleend Ik haal nogmaals De Stuers' beschrijving aan van de "jongeling naar den Hemel starend en gereed in een open boek de ontvangen ingeving op te teekenen" De Stuers heeft duidelijk hierbij Ripa naast zich op de tafel gehad Onder verwijzing naar Plato beschrijft deze de "*Furore Poetico, Poetische drift of geest*" als "Een Jonghman ( ), met vleugels aen 't hoofd, ( ), staende vaerdigh om te schrijven, hebbende 't hoofd ten Hemel gekeert" <sup>35</sup> Voor dit laatste aspect van Bezieling, waarin het beeld specifiek afwijkt van zowel *Meditatione* als zijn droefgeestige prototype *Melencolia I*, werd zo een grondig kunsttheoretisch gelegitimeerd fundament gelegd Enige voorzetten in deze richting waren, zoals we nog zullen zien, al gedaan dankzij *De Genius der Kunst* van Matthijs Kessels en vooral via het krachtig door Thijm gedirigeerde beeld van *Vondel* van zijn stiefoom Louis Royer <sup>36</sup>

Vanuit het oogpunt van historische continuïteit was het niet zonder belang, dat het drieman-

schap zich voor de vormgeving van Bezieling ook kon beroepen op middeleeuwse modellen Men denke aan de vroeg-veertiende-eeuwse miniaturen in het *Manessische Liederhandschrift*, waarvan in 1850 reeds een facsimile werd uitgegeven Hierin bevindt zich onder meer de beeltenis van Hendrik van Veldeke, de dichter die het leven van Sint Servaas in het Nederduits te boek stelde Thijm bezat in zijn bibliotheek een exemplaar van de herdruk uit 1858 van dit werk <sup>37</sup> Gelet op hun jarenlange betrokkenheid bij de restauratie van de gelijknamige Maastrichtse kerk - in gereduceerde vorm werd deze door de koepel- en de karolingische zaal in het Rijksmuseum gekopieerd - is het niet uitgesloten, dat De Stuers en Cuypers weet hadden van Van Veldekes portret <sup>38</sup> Bovendien bezat Thijm een aantal overzichtswerken van een van de uitgevers van de *Manessische Liederhandschrift*, Fr H von der Hagen In diens samen met B J Docen uitgegeven *Museum für alt-deutsche Literatur und Kunst* uit 1808-1811 - aanwezig in Thijs bibliotheek - wordt al aandacht aan dit manuscript besteed. <sup>39</sup> De baardloze Van Veldeke had zo model kunnen staan voor Bezieling Net zoals Reinmar von Zweter, graaf Rudolf von Neuenburg en Walter von der Vogelweide, poseert hij conform de bovengeschetste houding als denker-dichter Ofwel, om het in de woorden van Walter von der Vogelweide toe te lichten

<sup>34</sup> Wittkower, *Born under Saturn*, p 104, Bialostocki, 'Romantische Ikonographie', pp 220-221, blijkens Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), p 162, heeft Wilhelm von Schadow een schilderij gemaakt over 'Melancholie', dat de "adeling der melancholie" betrof een vermoedelijke voorstudie voor dit werk is afgedrukt in Bernhard en Kipphoff, *Deutsche Romantik*, deel 2, Wilhelm von Schadow (1788-1862), (1593) Allegorie (Melancholie) potloodtekening uit het Museum der bildende Künste te Leipzig, inv nr NJ705, *Bouwkundige Bijdragen* was het tijdschrift van de Maatschappij tot bevordering van de bouwkunst

<sup>35</sup> Ripa, *Iconologia*, p 420

<sup>36</sup> Tent cat *Het 'Vaderlandsch Gevoel'*, pp 103-104, Thijm, 'Mengelingen Het standbeeld van Vondel', pp 301-307, Thijs rol blijkt in het bijzonder uit zijn brie-

ven aan Jan ten Brink C Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijne brieven*, pp 192-194, 9 december 1867, zie de paragrafen 15 1 'Matthias Kessels' en 15 2 'Louis Royer'

<sup>37</sup> Clausberg, *Die Manessische Liederhandschrift*, pp 83-85, nr 14, 101-102, afb 7, *Collections scientifiques & artistiques par feu monsieur le dr J A Alberdingk Thijm*, deel 3, p 30, "3683 Heynrick van Veldeken, Sinte Servatius legende Uitgegeven door J H Bormans Maastricht, 1858 (avec facsimile) p 80" (hierin is geen afbeelding opgenomen)

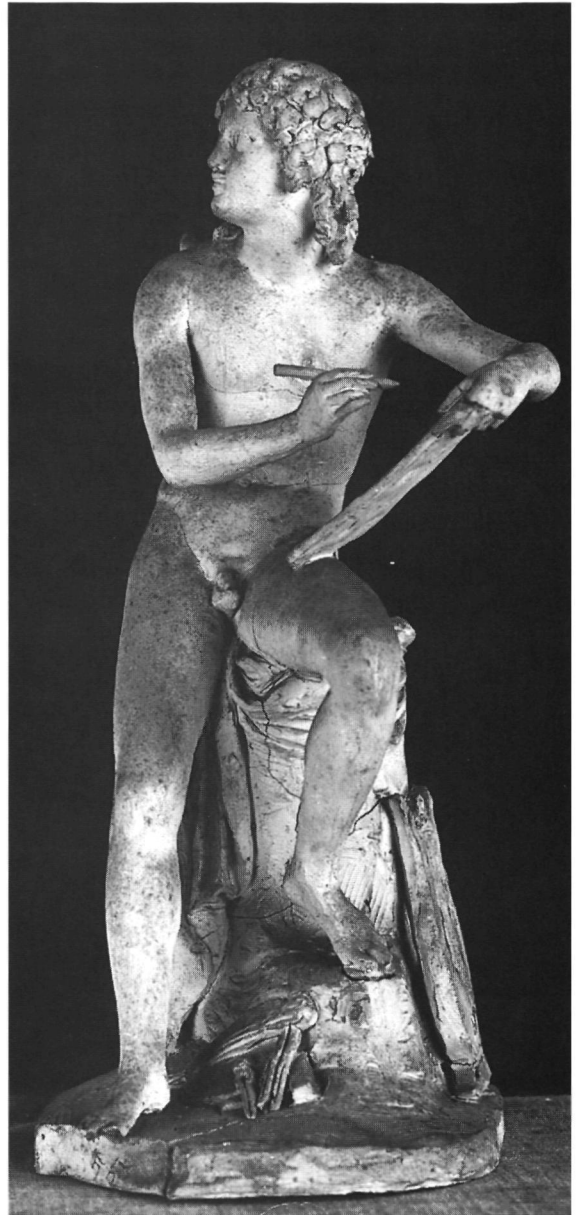
<sup>38</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp 27-28, 36, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp 62-66

<sup>39</sup> Clausberg, *Die Manessische Liederhandschrift*, p 83, nr 2, *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J A Alberdingk Thijm*, deel 3, p 16, nr 3405



79 "Furore poetico. Poëtische drift of geest", personificatie uit de editie van D. Pers van de *Iconologia* van Cesare Ripa uit 1644. Gravure.

Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam



80 Matthijs Kessels, *De Genius der Kunst*, Rome vóór 1825 (?). Eigentijds gipsafgietsel.

Herkomst: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel.

Foto: A.C.L. Brussel



Ich saz uf einem steine,  
do dakte ich bein mit beine,  
dar uf saste ich min ellen bogen,  
ich hete in mine hant gesmogen  
daz kinne und ein min wange,  
do dahte ich mir vil ange  
wie man zer werlte solte leben, ( )<sup>40</sup>

Maar terwijl Von der Vogelweide mediteert, blijkt Van Veldeke te treuren uit liefdesverdriet. De tekst van Von der Vogelweide kan geëxtrapoleerd worden naar een miniatuur uit de twaalfde-eeuwse *Hortus Deliciarum* van Filosofie en de Zeven Vrije Kunsten. Daar zien we dat van de vier klassieke "poete vel magi spiritu immundo", de uiterst linkerfiguur de klassieke denk- en treurhouding aanneemt. De tekst bij deze vier behelst onder meer het woord "inspirari", "( ) dissipui( ) inspirari scribunt artem magicam et poetriam et fabulosa commenta". Ten teken van die inspiratie is op de schouders van de "poete vel magi" een vogel afgebeeld. Dit motief herinnert aan het overbekende gegeven van de duif bij het oor van Sint Gregorius, die hem de goddelijke woorden inluistert. Ietwat gewijzigd komt het ook bij de beeltenis van Hendrik van Veldeke voor, waar de vogel vervangen is door de eenhoorn ten teken van de maagdelijke liefde.<sup>41</sup> Hoewel vaststaat dat Thijm van het bestaan en de herkomst van de miniatuur uit de *Hortus Deliciarum* afwist, heb ik tot op heden geen directe aanwijzing gevonden dat hij ook de afbeelding kende. Niettemin is het vanuit deze achtergrond begrijpelijk dat het voorontwerp van de

beelden op de schouder van respectievelijk Theorie-Bezieling en Praktijk-Arbeid een vogel, in casu een adelaar te zien geeft.<sup>42</sup> De typologisch verwante beelden uit het Aartsbisshoppelijk Museum werden hiervoor al genoemd. Dit alles geeft niet alleen het nodige te denken over de ontwikkeling van Bezieling-Johannes, maar ook over de voedingsbodem, waarop het meest pregnante model van dit beeld is geënt: Durers *Melencolia I*.

Het belang van Durers gravure kan om meer redenen nauwelijks overschat worden. De negentiende eeuw kende een ware Durercultus, die onder meer door de Nazarener Lukasbruderschaft en de Dusseldorper schilders werd onderhouden. Thijm, of beter, zijn alter ego de kunstcriticus Pauwels Foreestier, had grote bewondering voor deze 'christelijke' scholen. Hij kende een aantal schilders zoals de Nazarener Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862) dan ook persoonlijk.<sup>43</sup> Typerend voor de toenmalige Durer-verering is de allegorie van Franz Pförr (1788-1812) - zie 'Kunsttempel' - die hij ontwierp als onderdeel van de cyclus transparanten voor de herdenking in Neurenberg (1828). Rafael en Durer knielen hier in *Sacra Conversazione* voor Maria als personificatie van de kunst.<sup>44</sup> Intrigerend in dit verband is een Nazarenerachtige prent, die aangetroffen werd bij de foto's van de gipsmodellen voor de sculptuur van het Rijksmuseum. Hier is in een allegorie op de kunst een vrouw in de houding van *Melencolia* met alle bijbehorende wiskundige attributen weergegeven. Op de pendant van deze prent staan in een tablet de namen te lezen van Ra-

<sup>40</sup> Clausberg, *Die Manessische Liederhandschrift*, p. 98.

<sup>41</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en ikonografie*, p. 195; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, pp. 1-2; Thijm, *De Heilige Linie*, p. 138 noot 1.

<sup>42</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 138 noot 1; De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, plaat 25-26 doorsnede van het Rijksmuseum, in de topgevel zijn Arbeid en Bezieling hier beide vergezeld van de inspiratie brengende vogel op hun schouder, de een met een boek, de ander druk schetsend; Jos Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, plaat 50, linksonder het beeld Bezieling met zeventiende-eeuwse schildersbaret, de adelaar en een boek.

<sup>43</sup> Bialostocki, *Romantische Ikonographie*, pp. 223-224,

239 noten 32-35; Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 308; Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon stelling' (1855), pp. 55-56, 56-64, 162-167; A. J. J. A. Alberdingk Thijm, pp. 124-126; Tent cat. *Durers Gloria Kunst-Kult-Konsum. Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlijn 1971.

<sup>44</sup> Bialostocki, 'Romantische Ikonographie', pp. 223-224, 239 noten 32-35, 244, afb. 34; Schaeps, *Duitse tekeningen uit de negentiende eeuw*, pp. 16-17.

<sup>45</sup> De bedoelde foto's bevinden zich in het NAI, ongeinventariseerd, en zijn afkomstig van Cuypers' voormalige werkplaatsen, thans Stedelijk Museum te Roermond, met dank aan drs A. Oxenaar die mij hierop attendeerde.



81 *Allegorie op de religieuze architectuur*, waarbij de personificaties van het bouwbedrijf en de geometrie aan weerszijden zitten van de persoonsverbeelding van de architectuur, getypeerd door passer en kapiteel. De Geometrie heeft de houding van Melencolia I (en Bezieling). Deze allegorie is vermoedelijk gebruikt voor de ontwikkeling van de gevelsculptuur van het Rijksmuseum, in het bijzonder van het tableau De bouw- en beeldhouwkunst. Historische foto naar een lithografie.

Herkomst: NAI, Rotterdam

fael, Dürer, Poussin en anderen.<sup>45</sup> Dürer werd in de vorige eeuw zonder schroom voor het Nederlandse kunstenaarspantheon opgeëist, al kon dit alleen maar gebaseerd worden op zijn reis door de Nederlanden. Zijn bezoek aan 's-Hertogenbosch in 1520 werd vereeuwigd in de tegeltafelen aan de buitenzijde van het Rijksmuseum. Enige legitima-

tie daarvoor kon ietwat geforceerd herleid worden tot de betekenis van de 'Oudhollandsche' vertaling van 1622 van zijn theorieën *Van de Menschelijke Proportien*. Deze editie, die ook Rembrandt in zijn bezit had, komt eveneens voor in Thijms catalogus van de bibliotheek van de Rijksakademie.<sup>46</sup>

Ten aanzien van het decoratieprogramma van

<sup>45</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 19; Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, p. 15; Becker, "Ons Rijksmuseum wordt

een tempel", p. 276, afb. 42; Thijm, *Katalogus der bibliotheek van de Rijks-academie*, p. 31: "153: Dürer (Albrecht). *Menschelijke Proportien*. Arnhem, Jan Jansz. 1622. Fol".

het Rijksmuseum is het voorts van belang dat zowel Durers *Melencolia* als de genoemde “*il Penseroso*” van Michelangelo verraden, hoezeer hun makers onder invloed stonden van de neoplatoonse opvattingen van Marsilio Ficino (1433-99) <sup>47</sup> Deze boeiende humanist, wiens *Opera omnia* in de boekery van het grootseminarie Warmond van Broere stond, kwamen we eerder tegen bij de vermelding van Beckers vondst van een concept met citaten voor de uitmonstering van de voorhal van het Rijksmuseum, die onder meer aan hem en aan Plato ontleend waren <sup>48</sup> Verre van hier te willen beweren dat het driemanschap al zo ver vooruitliep op eminente kunsthistorici als Erwin Panofsky met het ‘verstaan’ van Durer en Michelangelo, vermoed ik dat elementen van het werk van deze kunstenaars met name voor Thijm duidelijk waren, dankzij een gemeenschappelijke christelijk-platoonse achtergrond en zijn indrukwekkende iconografische kennis Is het de vraag of hij zich van de neoplatoonse betekenisgeving van Michelangelo’s werk volledig bewust was, met het begrijpen van Durers *Melencolia I* is hij zeer ver gekomen Onder het pseudoniem van de kunstcriticus Pauwels Foreestier opende Thijm de bespreking van ‘De Amsterdamsche Ten-toon-Stelling van Schilderijen enz in 1854’, in de *Dietsche Warande* van 1855 met de volgende passage

De laatste dag des jaars stemt tot weemoed – weemoed over het vervlogen geluk, dat Gods vadergoedheid u beleven liet, weemoed bij het herdenken der droefheid, die in den afgeloopen tijdkring Uw deel werd Dat is toch wel ‘s menschen natuurlijkste stemming op deze vergankelijke wereld weemoedigheid en

daarom, al zag een duitsch aesthetiker [R. Waldmüller (bvhh)] onlangs eenig bezwaar in het over-een-brennen van Von Schadows adeling der melancholie met des kunstenaars bekenden godsdienstigen gemoedsaard - mij dunkt, dat noch Albert Durer noch de nieuwere duitsche schilder en wijsgeer zich door hun medegevoel voor de ‘MELENCOLIA’ aan het Christendom vergrepen hebben Maar iets anders is het den weemoed, ook den edelsten en minst gekunstelden - van den anderen is hier geene sprake - voor de beste en meest gewenschte stemming van ‘s menschen ziel te houden onze **natuurlijkste** neigingen zijn onze **waardigste** niet Diepen zin heeft Albert Durer weten te leggen in zijne zinnebeeldige voorstelling van die geheimzinnige droefheid, welke zich soms van ons hart meester maakt, en ons vaak even sterk naar de slaking der aardsche banden en het genot der eeuwigheid verlangen doet, als de blijdeste verrukking en het helderst voorgevoel eener betere toekomst <sup>49</sup>

Onder verwijzing naar een werk van zijn oudere tijdgenoot Von Schadow, heeft Thijm hier, zoals nog ter sprake komt, de neoplatoonse visie op melancholie verwoord Deze zouden we thans eerder typeren als de romantische onvrede met het hier en nu Thijm kon over deze ziekte van de ziel meepraten, daar hijzelf juist in de tijd dat hij zijn opstellen en *De Geboorte der Kunst* schreef, aan een zware crisis leed die sterk werd gevoed door zijn melancholische aanleg <sup>50</sup> Hoe persoonlijk doorvoeld ook, de beschrijving als doorleeft men hier op aarde een geketend bestaan, dat slechts een zwakke afschaduwing vormt van het goddelijke in het hiernamaals, gaat terug op een neoplatoonse conceptualisering Dit beeld

<sup>47</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp 101-130, Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp 156-172, zie voorts Panofsky en Saxl, *Durers ‘Melencolia I’, eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung* uit 1923, die later verrijkt met een bijdrage over alchemie van Klíbarsky opnieuw werd uitgegeven

<sup>48</sup> Becker, “‘Ons Rijksmuseum wordt een tempel’”, pp 252, 310 noot 57, Hubar, ‘Van ambachtsman tot denker’, pp 168-173

<sup>49</sup> Thijm, ‘De Amsterdamsche ten-toon-stelling’ (1855),

pp 162-163 (vet=cursief bij Thijm, kapitalen van Thijm), de pp 162-167 uit deze recensie zijn opgenomen in Maas, J A *Alberdingk Thijm*, pp 172-186

<sup>50</sup> Maas, J A *Alberdingk Thijm*, p 19, C Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijne brieven*, om pp 96-101, 98 noot \* (1855-56), 227-229 (1872), 253-254 (1875-76), zie daarvoor ook Hubar, ‘De voetsporen van Charles Guillon’, p 358



82 *Allegorie op de schilder- en beeldhouwkunst*: op de kleitabletten staan de namen van beroemde schilders als Rafael, Dürer, Rembrandt, Poussin en Goltzius, op de achtergrond beroemde beelden als Laocoon en de Mozes van Michelangelo. Opvallend is het aantal personificaties dat - een facet van - de liefde verbeeldt, zoals de figuur met de vlam in de schaal (brandende Liefde) en de vrouw met de kinderen (Caritas), beide rechts. Deze allegorie is vermoedelijk van invloed geweest op het tableau *De Teeken- en Schilderkunst*. Historische foto naar een lithografie.

Herkomst: NAI, Rotterdam

toont de sombere keerzijde van het visioen dat Thijm in *De Heilige Linie* in het spoor van de vroeg-christelijke traditie oproept: de aardse tempels en de maatschappij vormen een fraaie, maar onvoltooide voorafbeelding - een reductie haast - van het hemelse Jeruzalem, dat de mens in het hiernamaals wacht. Bij *De Organist van den*

*Dom* bleek dat de weemoed volgens Thijm tot grote creativiteit kon leiden, mits gesublimeerd tot die berustende en innige "heel fraaye, dichtert-lyk lyrische droefheid". Vaker echter verzandde deze stemming in onmacht en frustratie, zoals bij uitstek door *Melencolia I* werd gesymboliseerd.<sup>51</sup>

De passage in de *Dietsche Warande* wordt gevolgd door een uitgebreid citaat uit een gedicht van Théophile Gautier over Durer en zijn prent, *Melencolia*. Gautier beschrijft daarin Durer in een weemoedige bui volgens de geijkte houding

Toi, le coude au genou, le menton dans la main,  
tu reves tristement au pauvre sort humain,  
Que pour durer si peu la vie est bien amère,  
Que la science est vaine et que l'art est chimère ( )

Het zou in een melancholische bui zijn geweest dat Durer zijn *Melencolia I* schiep, die zijn persoonlijke frustratie om de moeizame speurtocht naar absolute schoonheid blijkt te reflecteren

Tu t'es peint, ô Durer! dans ta mélancolie,  
Et ton génie en pleurs te prenant en pitié  
Dans sa création t'a personnifié  
Je ne sais rien qui soit plus admirable au monde,  
Plus plein de rêverie et de douleur profonde  
Que ce grand ange assis, l'aile ployée au dos ( )

Na een beschrijving van de attributen van kunst en wetenschap en het "*mobilier de Faust*", merkt Gautier, zoals eerder in 'De Organist' werd aangehaald, op

Il a touché le fond de tout savoir humain,  
Mais comme il a toujours, au bout de tout chemin,  
Trouve les mêmes yeux qui flamboyaient dans l'ombre,  
Qu'il a monté l'échelle aux échelons sans nombre,  
Il est triste ( )<sup>52</sup>

<sup>51</sup> C. Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 97. brief aan Cuypers d.d. 14 november 1855, Thijm, *De Heilige Limie*, pp. 65-67, 73, 79-80, 119, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 213, 215-217, 220-221, 223, zie paragraaf 2.5 'Van faustische hoogmoed tot gesublimeerde weeremoed'

<sup>52</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), pp. 163-164

<sup>53</sup> NAL, Bedrijfsarchief Cuypers & Co, inv. nr. C 401, tekening nr. 705 fo, inv. nr. C 401, tekening nr. 713 ca. 1879. geen *Arbeid en Bezieling*, ibidem tekening nrs. 711-712

De personificatie van melancholie als peinzend en daarmee gepaard gaande associaties van genue en scheppingsvermogen, van een grondig gefrusteerd, haast faustische hang naar wetenschap en kunst waren duidelijk ook voor Thijm, zijn kritische kanttekeningen bij deze zwaarmoedige stemming ten spijt, actueel. Zoals uiteengezet vormde zijn novelle *De Organist van den Dom* een gevoelige reflectie op dit creatieve 'humeur', waarbij tevens helder wordt hoe elementair dit aspect voor Thijms esthetica was. Als altijd doet zich daarbij de vraag voor wat Thijm, Cuypers en De Stuers wisten en wat zij daarvan bewust toepasten. Aan de hand van het onderzoek van Panofsky hoop ik dit in het navolgende inzichtelijk te maken. Te meer lijkt dat interessant daar Bezieling pas in een vrij laat stadium duidelijk afwijkend van de opzet 'Bezieling-Theorie' - met als model uitsluitend *Meditatione* en de *furor poeticus* -, in de iconografische mal van *Melencolia I* werd gegoten.<sup>53</sup>

## 7.2.2 MELENCOLIA-SATURNUS DE TYPUS GEOMETRIE

Panofsky beschrijft *Melencolia I* als een sombere, gevleugelde vrouwenfiguur die in de klassieke denk-treurhouding werkeloos en afwachting voor zich uitstaart. In haar rechterhand, die rust op een gesloten boek op haar schoot, grijpt ze een passer vast. Zelf is ze gezeten op een steen bij een onvoltooid (?) gebouw, waartegen een ladder staat, omringd door gereedschap dat duidt op het timmerbedrijf. Aan de muren hangen diverse meetinstrumenten - tijd, maat, gewicht, getal - en

met *Arbeid en Bezieling* en *Victorie*, respectievelijk *Arbeid en Bezieling* als *Theorie* en *Praktijk* (zie Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 153, 157-159, afb. 158, afb. 162), inv. nr. C 404, tekening nr. 808 fo. prijsvraagtekening voor de sculptuur van de hoofdgevel, inv. nr. C 451 (grote formaten), tekening nr. 710, z.d. definitieve tekening van de voorgevel, zonder specificatie van de sculptuur (witte vlekken voor nader invulling), terwijl *Arbeid en Bezieling* zeer schetsmatig met potlood zijn aangebracht, met *Bezieling* in de denk-treurhouding

een zogenaamd magisch bord Ter verwijzing naar de vrije kunst Geometria als wetenschappelijke basis van het bouwen dienen de bol en een object, dat zich manifesteert als een romboeder (een volume ingesloten door zes ruitvormige vlakken), maar opgebouwd lijkt uit pentaeders (regelmatige vijfvlakken) In combinatie met de vier elementen aarde, water, vuur en lucht wordt aldus, volgens Panofsky, de parallel tussen de hemelse - *Demiourgos* - en de aardse bouwmeester geïllustreerd Een herinterpretatie in de figuur van Bezieling-Johannes-Architectuur kan mede door Thijms kwatrijn op Cuypers zonder omhaal gevolgd worden

God, die het al met tal en wicht  
En maat geschapen heeft,  
Kruist stift en passer in uw schild-  
En de Eêlste kunst herleeft <sup>54</sup>

Associaties met Arbeid-Lucas doen zich voor via de putto, die zittend op de met een kleed half overdekte molensteen ijverig zijn werk tekent op een lei of wastafeltje Naast de molensteen ligt een uitgemergelde hond Tegen de achtergrond ontrolt zich een maanverlichte nacht gecompliceerd door een komeet en een lunaire regenboog boven een zee met stadje <sup>55</sup> Vanwege de kosmologisch beladen ambiance is het zinvol *Melencolia I* te vergelijken met een andere prent, die Thijm ongetwijfeld - uit het Rijksprentenkabinet -kende *Saturnus of Melancoly* van Jacob de Gheyn (1569-1629) Hugo de Groot - door Cornelis Broere op historische gronden opgeëist als nageoeg katholieke grootheid en bijgevolg door Thijm met een toneelstuk vereerd - leverde het bijchrift

Atra animaeque animique lues aterrima bilis,  
Saepe premit vires ingenij & genij HG

Zwarte gal, de meest verschrikkelijke pest voor ziel en geest,  
bedrukt vaak krachten van vindingrijkheid en genie HG <sup>56</sup>

De Gheyns gravure maakt deel uit van een serie allegorieën, die de vier temperamenten en hun elementen uitbeeldt Hoewel Melancholie aan het element aarde was gebonden, stond zij astrologisch in verband met de planeet Saturnus, die op De Gheyns prent een prominente plaats heeft Bovendien draagt Melancoly, gezeten tegen de achtergrond van een "*maanlandschap*", het "*caput velatum*" de over het hoofd gedrapeerde doek die traditioneel tot de attributen van Saturnus behoort In de klassieke kunst werd de god Kronos-Saturnus al afgebeeld met het denk-treurgebaar <sup>57</sup> Net zoals *Melencolia I* stond De Gheyns *Saturnus-Melancoly* aan het eind van een ontwikkeling, waarbij de middeleeuwse opvatting van het temperament melancholie (zwarte gal) en de personificatie van de vrije kunst Geometria in combinatie werden gebracht met het kunstzinnig vermogen, of de beeldende genie Rode draad is de opvatting dat artistiek talent en genie inherent zijn aan een bepaald type persoonlijkheid, zoals Hugo de Groot in zijn geciteerde bijschrift suggereert Deze mening gaat terug op Aristoteles die al door middeleeuwse auteurs als autoriteit hiervoor werd aangehaald Aristoteles stelde dat alle bijzondere mensen, of zij nu uitmunten in filosofie, staatkunde, dichtkunst of beeldende kunsten, melancholisch zijn sommigen zelfs in die mate dat zij lijden onder de aandoeningen, veroorzaakt door de 'zwarte gal' <sup>58</sup> De obstruerende kracht,

<sup>54</sup> Thijm, *Klimop en rozen*, p 7

<sup>55</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp 156-157, Van Lennep, *Alchemie*, pp 301-309

<sup>56</sup> Zie respectievelijk in Bialostocki, *Romantische Ikonomie*, p 220 (de bijbehorende afbeelding nr 20 is afgedrukt op p 163), Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp 167-168, afb 220, Wittkower, *Born under Sa-*

*turn*, pp 98-108, plaat 1 met het opschrift van Hugo Groot, Brom, Cornelis Broere, pp 357-364, Thijm, *Huyg de Groot*

<sup>57</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp 63-67

<sup>58</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p 165, Witkower, *Born under Saturn*, p 102, Van Lennep, *Alchemie*, pp 301 309

die sinds Aristoteles aan de 'zwarte gal' werd toegekend en zelfs geacht werd uit te kunnen monden in pure waanzin, werkte door in de middeleeuwse opvatting van melancholie als een zowel moreel als lichamelijk gebrek. Zelfs Pers' editie van Ripa's *Iconologia* uit 1644 verkondigt dit nog.<sup>59</sup> Het gevaar voor waanzin maakte de "swaarmoedigheid" tot de minst benijdenswaardige van de vier 'humeuren' sanguinisch, cholerisch, gele gal (flegmatisch) en zwarte gal (melancholisch). Het enige positieve dat het melancholisch temperament eigen was, was zijn neiging tot contemplatie. Niettemin werd door de kerk dit humeur veroordeeld als verwant met de ondeugd van de luiheid of de *acedia*. Deze laatste was een stemming van onverschilligheid, uitzichtloosheid en neerslachtigheid, waarbij gebed niet hielp en veerkracht ontbrak. Ze werd beschouwd als een vorm van, of gelieerd aan, melancholie en kreeg als zodanig een plaats in de middeleeuwse cycli van de "vices" bij de kathedraalsculptuur of in kalenders. Dit zou kunnen verklaren waarom tot ver in de zeventiende en zelfs nog in de negentiende eeuw de luiheid, ledigheid en *acedia* uitgedrukt worden door globaal dezelfde houding als melancholie.<sup>60</sup> De voorbeelden variëren van Dürers *Droom van de Dokter*, tot het emblematische tafereel van de vrouw, die werkeloos bij haar spinrokken zit en de luie keukenmeid in de negentiende-eeuwse almanak.<sup>61</sup> Helemaal negatief behoeft dit alles nog niet opgevat te worden, omdat tenslotte ook de 'dromerige inspiratie', zoals in de beeltenis van Reinmar von Zweter in het *Manessische Liederhandschrift* en Giotto's *Johannes op Patmos* door dit schema wordt uitgedrukt. Panofsky's vergaande conclusie dat juist de pro-

fane voorstellingen van luiheid de typologische basis voor *Melencolia I* leverden, lijkt mij wat beperkt.<sup>62</sup>

Het andere middeleeuwse concept, dat in *Melencolia I* is omgevormd, is dat van de Zeven Vrije Kunsten en in het bijzonder de Geometrie. Onder Bezieling-Architectuur heb ik vermeld dat de Zeven Vrije Kunsten, die alle wetenschap buiten de openbaring omvatten, verwerkt zijn in het programma van de voorhal. Zij geven zoals Thijm in *De Heilige Linie* formuleert, "tot verklaring en beoefening van alle tijdelijke en eeuwige zaken" de mens steun bij zijn deelname aan de "onderscheidene maatschappelijke bedrijven".<sup>63</sup> Het zal niet verbazen dat Thijm deze integralistische visie bevestigd heeft kunnen zien in die microcosmos, die in *De Heilige Linie* zo'n vooraanstaande plaats inneemt het kerkgebouw. Sedert het midden van de twaalfde eeuw heeft de Artes-cyclus een vaste plaats in de kathedraalsculptuur - men denke aan Chartres - terwijl ze vanaf die tijd ook in tekening wordt vastgelegd. Verwezen kan worden naar het exemplaar in de *Hortus Deliciarum* van Herrad van Lansberg. Van beide uitingen maakt Thijm gewag.<sup>64</sup> In hoofdlijnen werden de personificaties van de Artes, meestal vergezeld van hun hoedster de Filosofie, al in het midden van de vijfde eeuw gedefinieerd door Martianus Capella. Zijn *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* schijnt gedurende de gehele Middeleeuwen en nog lang daarna als standaardwerk in omloop te zijn geweest.<sup>65</sup> Panofsky wijst in dit verband bij zijn analyse van *Melencolia I* op de Typus Geometrie in een 'Duits' encyclopedisch werk van kort na 1500 die geheel is weergegeven in overeenstemming met de personificatie bij Martianus Capella.

<sup>59</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 77, 499-500.

<sup>60</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 158-160, Wittkower, *Born under Saturn*, p. 102, Van Lennep, *Alchemie*, pp. 301-302.

<sup>61</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p. 160, Tent cat. *Tot lering en vermaak*, pp. 40-43, 144-147.

<sup>62</sup> Van der Meer, *Apocalyps*, p. 188 afb. 125, Clausberg, *Die Manessische Liederhandschrift*, pp. 96-97, Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 158-160.

<sup>63</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 77-78, Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 159-160.

<sup>64</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 160-161, Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 138-140.

<sup>65</sup> Mâle, *L'art religieux*, deel 1, pp. 157-176, 191 noot 53, Panofsky, *Iconologie*, pp. 23-24, Timmers, *Christelijke symboliek en ikonografie*, pp. 194-198, Busken Huet, *Het land van Rembrandt*, p. 147, verhaalt dat Hugo de Groot nog een tekst van Martianus Capella heeft uitgegeven.





83 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514. Gravure.

Herkomst: Rijksprentenkabinet; foto Rijksmuseum-stichting, Amsterdam



Voorgesteld als een vrouw, zit zij achter een tafel waarop wiskundige instrumenten liggen. Ze houdt in de rechterhand een passer, waarmee zij de bol in haar linkerhand meet. Om haar heen zijn figuren bezig met sterrenmeetkunde, landmeetkunde, het maken van een bouwkundig plan en het optrekken van een gebouw. Tegen de achtergrond ontwikkelt zich ook hier een 'maanlandschap' met sterren en wolken.<sup>66</sup> Bij vergelijking met *Melencolia I* valt op dat Durer het gehele quadrivium - de vier technische kunsten die naast de drie literaire van het trivium staan - globaal naar de beschrijving van Martianus Capella heeft verwerkt met een duidelijke nadruk op Geometrie. Daarentegen gaan de figuur van de Typus Geometrie en De Gheyns *Saturnus-Melencoly* uitsluitend terug op de Geometrie van Capella.<sup>67</sup>

Mocht Thijm van het werk van deze geleerde niet op de hoogte zijn, hij was net zoals Cuypers en De Stuers zeer vertrouwd met de beroemde *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVIe siecle* van hun geestverwant en vriend E. E. Viollet-le-Duc. Deel 2 hiervan opent met een hoofdstuk over de 'Arts liberaux', dat door Thijm in *De Heilige Linie* wordt aangehaald bij de uitleg van de symboliek van het kathedrale roosvenster als zinbeeld van alle christelijke wijsheid.<sup>68</sup> Een saillant detail van een van de Artes-cycli heb ik bij 'Arbeid' reeds vermeld: het beeld van - volgens Viollet-le-Duc - Schilderkunst bij de kathedraal van Laon. De als St. Lucas te benoemen figuur is hier doende met een graveerstift een tablet te bewerken, net als de putto in *Melencolia I*. De overige personificaties, alle vrouwenfiguren, gaan grotendeels terug op Martianus Capella. De opmerkelijkste is hun leidster, door Viollet-le-Duc aangemerkt als de Filosofie of Theologie

een vrouw met haar hoofd in de wolken, een gesloten en een open boek in haar rechterhand en een scepter in haar linkerhand, met als meest raadselachtige element een ladder tegen haar borst. We weten dat de ladder, "*l'échelle aux échelons sans nombre*", in *Melencolia I* een prominente plaats inneemt. Viollet-le-Duc stelt dat deze "*figure la succession de degres qu'il faut franchir pour arriver a la connaissance parfaite de la reine des sciences*".<sup>69</sup> Oftewel de neoplatoonse Jakobs ladder, waarover ook de humanist Pica della Mirandola schreef.<sup>70</sup> Dat de ladder door Thijm herkend is, blijkt uit zijn annotatie in *De Heilige Linie*. Achter de vermelding van de "*ladder met IX sporten*" bij Filosofie te Laon noemt hij "(Gen. XXVIII, 12)" Dit is de passage over de droom van Jakob: "... en zie, op de aarde was een ladder opgericht, waarvan de top aan de hemel reikte, en zie engelen Gods klommen daarlangs op en daalden daarlangs neder".<sup>71</sup> Opmerkelijk genoeg besteedt Panofsky, die ons op het humanistische motief van de neoplatoonse Jakobs ladder attendeert, er bij *Melencolia I* maar weinig aandacht aan. Voor hem is de ladder een indicatie dat het gebouw ernaast onvoltooid is. In zijn eerdere studie samen met Klibansky en Saxl wordt als parallel van de zeven sporten wel verwezen naar de Zeven Vrije Kunsten.<sup>72</sup>

Het was de beroemde iconograaf Émile Mâle, die in zijn klassiek geworden studies over de middeleeuwse Franse kunst het raadsel rond de ladder volledig wist te ontsluiten.<sup>73</sup> Hij haalt de laat-Romeinse filosoof Boethius aan wiens werk *De consolatione philosophiae* de sleutel tot de oplossing vormt. Het is duidelijk dat Thijm Mâles in 1898 gepubliceerde werk niet meer heeft kunnen kennen. Wel had hij zich, zoals gezegd, verdiept in het werk van de primus onder de iconologen Ripa's

<sup>66</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 161-162.

<sup>67</sup> Mâle, *L'art religieux*, deel 1, pp. 160-161; Timmers, *Christelijke symboliek en ikonografie*, pp. 194-197.

<sup>68</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 138-140; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, pp. 1-10.

<sup>69</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, p. 5; Hubar, 'Van

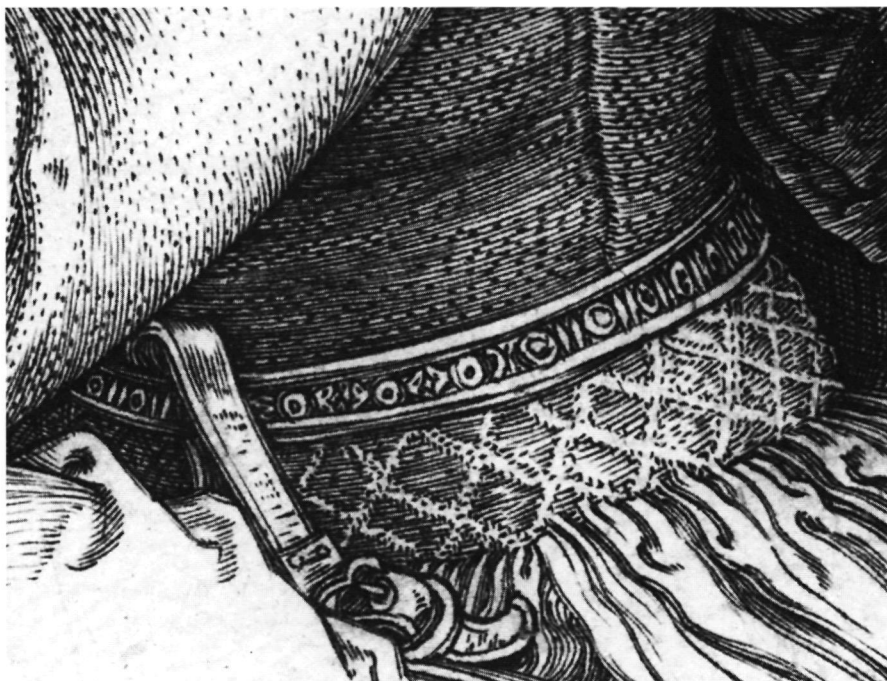
ambachtsman tot denker', p. 156.

<sup>70</sup> Panofsky, *Iconologie*, p. 238 noot 50.

<sup>71</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 138 noot 1.

<sup>72</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p. 156; Van Lennep, *Alchemie*, p. 302.

<sup>73</sup> Mâle, *L'art religieux*, deel 1, pp. 177-183, corrigeert hierbij Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, pp. 1-10.



84 Detail van de ceintuur van Melencolia I: links van de aanhechting van de sleutels en de beurs zijn twee paar rozetten en trigliefen ( $\pi$  en  $\Theta$ ) duidelijk zichtbaar. Rechts daarvan vertoont zich eerst een afwisselende reeks van zes rozetten - wellicht het woord ΣΟΦΟΣ (vakkundig, wijs) in een zéér gestyleerde vorm - alvorens de serie  $\pi$  en  $\Theta$  zich in zes paren herhaalt.

Herkomst: Rijksprentenkabinet/Rijksmuseumstichting, Amsterdam

*Iconologia* oft Uytbeeldhinge des Verstants uit 1644.<sup>74</sup> De ironie wil dat Mâle weer op zijn beurt, althans op dit punt, Ripa's handboek niet heeft geraadpleegd. Hij had daar onder 'Philosophia nae de beschrijvinge van Boëthius' kunnen lezen dat dit begint met hetzelfde visioen dat hij aanhaalt. Bovendien had hij kunnen zien hoe letterlijk dit is vertaald in de erbij afgedrukte gravure, met ladder, negen sporten en al.<sup>75</sup> In zijn fameuze *De consolatione philosophiae* beschrijft Boëthius zijn ontmoeting met Vrouwe Philosophia, en zijn geleidelijke overgang van wanhoop naar berusting. Vrouwe Philosophia had in haar oogopslag, welke

verder doordringt dan de ogen van stervelingen, het licht (dit versus de *facies nigra* van Melencolia).<sup>76</sup> Over haar postuur kon Boëthius zich geen goed denkbeeld vormen, want dan weer bleef haar grootte bepaald tot menselijke proporties, dan weer leek de hoogte van haar hoofd de lucht te raken en dan weer drong haar hoofd, nog meer verheven, tot in de hemel zelf door. Haar gewaden, op kundige wijze geweven, waren gemaakt uit fijne en onvergankelijke draden. Maar de tijd, die alle kunstwerken dof maakt, had de kleur gedooft en verheelde hun schoonheid (de *Iconologia* zinspeelt hier op de knagende ouderdom).<sup>77</sup> Op

<sup>74</sup> Ripa, *Iconologia*: de Italiaanse uitgave luidt C. Ripa, *Iconologia (...), nella quale se descrivono diversi imagini di virtu, vitij, passioni humani (...)*, Rome 1613; Thijm, Gerard Lairese, p. 187, Thijm bezat een exemplaar van Ripa-Pers: *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr. J.A. Alberdingk Thijm*, deel 4, 'Histoire, Beaux-Arts - Musique', i.h.b. pp. 20-34: 29, nr 4949; Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel",

pp. 283, 308 noot 51, 309 noot 55.

<sup>75</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 405-416, i.h.b. pp. 405-406, 409-411, 419; Fresco, *Filosofie en kunst*, p. 20.

<sup>76</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, p. 163; Van Lennep, *Alchemie*, p. 302.

<sup>77</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 406; Panofsky, *Iconologie*, p. 63-67; Van Lennep, *Alchemie*, p. 302.

de zoom beneden stond de Griekse letter  $\pi$  (p1) en op het borduursel aan bovenzijde de letter  $\Theta$  (eta) (respectievelijk de praktische en de theoretische filosofie, aldus onder meer de *Iconologia*) Om van de ene letter naar de andere te gaan was een serie van graden weergegeven die, schrijft Boethius, bij wijze van een ladder van de lage tot de hoge elementen leidden In haar rechterhand droeg Philosophia boeken en in haar linker een scepter<sup>78</sup> Volledigheidshalve dient niet alleen op Vrouwe Filosofie aan de kathedraal van Laon gewezen te worden, maar ook op haar pendant aan de kathedraal van Sens Hier is ze, zij het ietwat gemankeerd, aangeduid in de tekening van Viollet-le-Duc, enkel met de twee laatstgenoemde attributen van Boethius weergegeven en met in de zoom van haar gewaad de Griekse letter  $\pi$  en op haar kraag de letter  $\Theta$

Terwijl de allegorie van Boethius duidelijk wijd verbreid was, hebben de beide twaalfde-eeuwse beelden mogelijk via de genoemde middeleeuwse tractaten iconografisch hun weg gevonden Dit mede getuige de gravure van Philosophia van Durer voor de humanist Conrad Celtis uit 1502 Hier is ze bij wijze van variant op Boethius' visioen gezeten op een troon tussen de vier windstreken, jaargetijden, elementen en humeuren (waaronder melancolicus) en de personificaties van grote geleerden In haar linkerhand draagt zij een scepter en in de rechter boeken, terwijl van haar voet tot haar boezem een 'obelisk'-achtige verbinding loopt, die staat voor de *scala artium* vanaf de letter 'phi' gaat men via de Grammatica, de Dialectica, de Rhetorica, de Arithmetica, de Geometria, de Astrologia en de Musica naar de letter  $\Theta$  Vermoed wordt dat hier niet praktijk en theorie zijn weergegeven, maar filosofie en theologie, die gezamenlijk alle wetenschap omvatten<sup>79</sup> Daarmee is boven iedere twijfel verheven, dat Durer wist van Boethius'

visioen en van de betekenis van de ladder der Zeven Vrije Kunsten, via welke men tot de hoogste wijsheid komt

De symbolische betekenis van de trap als *scala artium* en Jakobs ladder in *Melencolia I* zal Thijm, zoals de verwijzingen in *De Heilige Linie* aangeven, zeker niet zijn ontgaan. Typerend genoeg voor zijn esthetica heeft hij deze metaforiek zowel theoretisch behandeld in zijn kunstbeschouwingen als praktisch toegepast in zijn literaire werk Illustratief voor het laatste zijn de volgende strofen uit het gedicht *Het Voorgeborchte* dat door Dante's *Divina Commedia* was geïnspireerd

Dan blinkt voor aller oog de Kerkespits van God,  
Daar is Geloof en Hoop, daar zijn de kostbre schatten,  
Die de Aarde noch de Rede in heur gebergte omvatten,  
Daar is de rust voor 't hart, daar – 't voedsel voor den geest,  
Daar – 's levens kern, die nooit onvruchtbaar is geweest  
Daar is de heiliging, Godwijding aller daden,  
Daar is de rijke spil, vanwaar de duizend draden  
Der levenskrachten voor een nieuwe maatschappij  
Ontsponnen worden, daar is eenheid, harmonij,  
't Geheim des Staatsbestuurs, het doel der wetenschappen,  
De weg om Hemelwaards te trekken, daar de trappen  
Waarlangs de kunstenaar ter hoogste schoonheid  
klimt ( )<sup>80</sup>

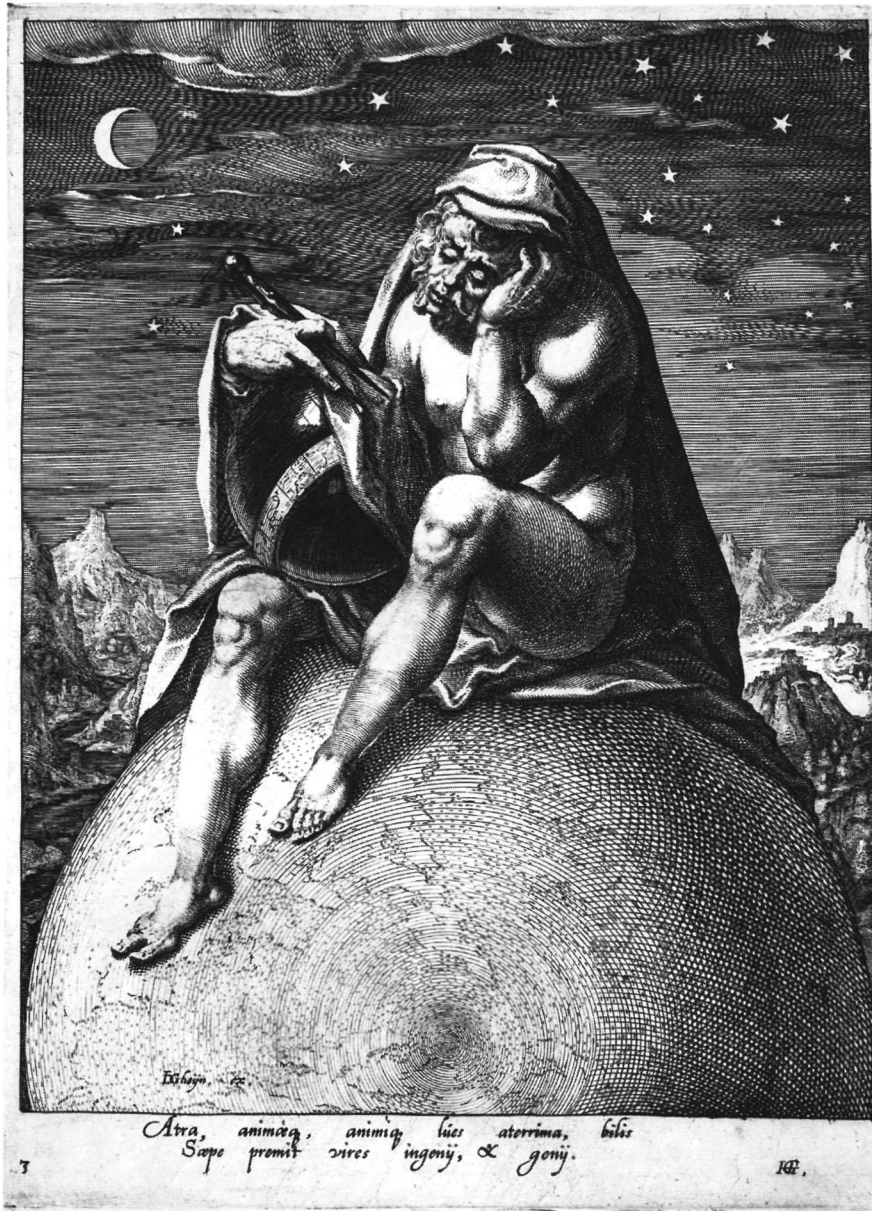
In 1861 zou Thijm de beeldspraak van de ladder meer expliciet toepassen in zijn verhaal over de zeventiende-eeuwse Jodenbuurt in Amsterdam Daarin beschrijft hij de bakstenen panden van ongelijke breedte en hoogte en "*trapjensgevels*", waarvan men zou kunnen denken dat, nu zij "*nergends anders heenleiden dan naar den Hemel*", er "*ee-ne voorstelling van den geheimzinnigen ladder Jacobs [mee] bedoeld ware*" De aansprekelijke combinatie

<sup>78</sup> Mâle, *L'art religieux*, deel 1, p. 178 (Latijnse tekst p. 195 noot 127), Ripa, *Iconologia*, pp. 409-411, 419

<sup>79</sup> Mâle, *L'art religieux*, deel 1, pp. 177-181, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, pp. 3, 5, Panofsky, *The life and*

*art of Albrecht Durer*, afb. 215

<sup>80</sup> Maas, *J. A. Alberdingk Thijm*, pp. 42, 49-58, i h b p. 55, rgl's 595-605



85 Jacob de Gheyn (1596-1629), *Saturnus-Melancholy* uit de reeks van vier humeuren met onderschrift van Hugo Grotius:

*Atra animaeque animique  
lues aterrima bilis  
Saepe premit vires ingenij &  
genij HG*

Zwarte gal, de meest verschrikkelijke pest voor ziel en geest, bedrukt vaak krachten van vindingrijkheid en genie. HG Gravure.

Herkomst: Rijksprentenkabinet; foto Rijksmuseum-stichting, Amsterdam

van hemelse trappen en *scala artium* heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen dat Cuypers en De Stuers dit motief tot in de rijksbouwkunst hebben verwerkt. Zo kunnen de 'verheven' en 'gewijde' ruimten op de eerste verdieping van respectievelijk het Rijksmuseum, de Roermondse Teekenschool en het Algemeen Rijksarchief ('het doel der wetenschappen') vanaf het 'laag-bij-de-grondse' straatniveau enkel bereikt worden door een monumentaal trappenhuis, waarlangs de kunstenaar met zijn publiek 'ter hoogste schoonheid' klimt.<sup>81</sup>

In het kader van de *Concordia*, waarbij begrippen en beelden door de tijd heen met elkaar verbonden werden, heeft het driemanschap vermoedelijk de combinatie van de peinzende Melencolia met de schetsende putto als een renaissanceistische concordantie opgevat van de nadenkende Bezieling en de tekenende Arbeid. Dat daar ook iconografisch gezien reden toe was, toont Panofsky. Hij relateert Durers opvattingen over het maken van artistieke topstukken aan twee niet eerder genoemde attributen van Melencolia: de sleutelbos en de geldbuidel, gespspt aan haar ceintuur. In deze riem is een decoratief patroon verwerkt in de vorm van een serie rozetten en trigliëfen, die veel weg hebben van respectievelijk de letters  $\Theta$  en  $\pi$ . Durer zelf heeft bij een concept voor *Melencolia I* geannoteerd: "*Schlüssel betewt gewalt (macht), pewtell (beurs) betewt reichertum*". Omdat mede blijkens Van Mander het doel van de kunst benoorden de Alpen zeer lang "*eer en ghewin*" bleef, is Durers stellige overtuiging dat rijkdom het welverdiende lot van de kunstenaar is, vanzelfsprekend via de beurs verwerkt in *Melencolia*. De eer lijkt vertegenwoordigd door de lauwerkrans, die echter niet uit laurier, maar uit "*waterige*" planten is samengesteld. Deze werden

geacht de nadelige invloed van weemoed tegen te gaan.<sup>82</sup> Van belang ten aanzien van de sleutel-symboliek is dat Durer het begrip "*Gewalt*" specifiek gebruikt om die superieure graad van beheersing aan te geven, waar iedere kunstenaar van droomt: "*Want de echte kunstenaars herkennen onmiddellijk of een werk machtig (gewaltsam) is en een grote liefde zal groeien in hen die verstaan*". Of "*God geeft veel macht (Gewalt) aan vindingrijke mensen*".<sup>83</sup> In de 'Oudhollandsche' uitgave die Thijm kende, heet het: "*Ende die ervaren Meester behoeven een lofslick werck niet langh aen te zien/ maer dat selve treckt terstont alle verstandighe tot ongheloofslike liefde van sich selve. Die in desen dinghen wel gheleert zijn/ dien is openbaer dat ick segghe ende dieselve hebben wetenschap van den waren gebruyck*".<sup>84</sup>

De bedoelde graad van perfectie is volgens Durer en zijn tijdgenoten enkel mogelijk via een volkomen samengaan van "*Kunst*" (theoretisch inzicht, in het bijzonder in de geometrie) en "*Brauch*" (praktische vaardigheid): "*Dit en vermach dan niet sonder konst (Kunst)/ ende dese zonder ghebruyck (Brauch) vermach niet veel/ maer dese beyde' ghelijc ic geseyt hebbe/ moeten te samen gebonden zijn*". Oftewel, zoals Panofsky elders opmerkt, het beroemde duo 'kunnen' en 'kennen'.<sup>85</sup> Het is alsof we Thijm in zijn 'Kompositie in het Algemeen' horen spreken, waarin hij dit koppel relateert aan de slagzin: "*Gedacht en gehandeld, geschapen en bezielt*".<sup>86</sup> Thijm zal overigens op grond van Gautiers gedicht de sleutelbos als symbool van de te ontsluiten geheimen der kunst beschouwd hebben. "*Kunst*" en "*Brauch*" kan men, aldus Panofsky, verbeeld zien in respectievelijk Melencolia en de putto, die in tegenstelling tot Durers advies gescheiden van elkaar be-

<sup>81</sup> Thijm, *Een Amsterdamsch musijck collegie*, p. 4, zie voor de Teekenschool paragraaf 4.4.1 'De titel van tempel', en voor het Algemeen Rijksarchief Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), p. 306.

<sup>82</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 163-164; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 170.

<sup>83</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p. 164.

<sup>84</sup> Durer, *Van de menschelijcke proportien*, p. 220.

<sup>85</sup> Durer, *Van de menschelijcke proportien*, p. 221; Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 164, 242, 253-254.

<sup>86</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 207-212.

<sup>87</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon stelling' (1855), pp. 163-164; Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 163-164.



86 *Vrouw Filosofie* naar Boëthius, uit de editie van D. Pers van de *Iconologia* van Cesare Ripa uit 1644. Gravure.

Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam

zig zijn. Dit resulteert in onmacht en pessimisme.<sup>87</sup> De absolute noodzaak van het samengaan van het tweetal wordt bevestigd door de opmerkelijke reeks van  $\Theta$  en  $\pi$  in Melencolia's ceintuur. In dit licht wordt tevens duidelijk waarom in afwijking van het model Filosofie hier noch de  $\pi$  op de zoom, noch de  $\Theta$  op de boord van het gewaad zit. Het is de versmelting van theorie en praktijk die leidt tot macht, eer en gewin. Van-



87 E.E. Viollet-le-Duc, *Vrouw Filosofie bij de kathedraal van Laon*, uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, deel I (*Arts Libéraux*), met de Jakobs ladder of Scala Artium (twaalfde eeuw). Parijs 1855. Houtgravure.

daar de sleutelbos en de beurs aan de ceintuur. Nu aan dit samengaan niet wordt voldaan, lijkt de frustratie van Melencolia benadrukt te worden door haar werkeloze vleugels. Deze zouden tevens verwijzen naar Saturnus als aloude god van de tijd: de tijd die alles verslindt en zoals Boëthius opmerkt, de kunstwerken tot doffe schimmen reduceert.<sup>88</sup> Hier mag in herinnering gebracht worden dat ook Thijm de weemoed als gemoed-

<sup>88</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 406; Panofsky, *Iconologie*, p. 63-67; Van Lennep, *Alchemie*, p. 302; Mâle, *L'art religieux*, deel 1,

p. 178 (Latijnse tekst: p. 195 noot 127).

stoestand koppelt aan de tijd, te weten de jaarwisseling

Wat van dit alles in de negentiende eeuw nog bewust begrepen kon worden, het lijdt geen twijfel dat *Melencolia I* met de peinzende, broedende Typus Geometrie en de schetsende putto, door Thijm, Cuypers en De Stuers als allegorie op "de kunstenaar en denker" is verstaan. Op soortgelijke wijze zal dat het geval zijn geweest met Saturnus-Melencoly van De Gheyn. Dat beide allegorieën in het teken van Saturnus, de patroon van de werken in hout en steen, een nadruk op architectuur leggen, is het driemanschap evenmin ontgaan. In de roman over Jacob van Campen - een katholiek geworden grootheid - toont Thijm al van het humanistische beeld van het schepende 'humeur' op de hoogte te zijn. Dit temperament fungeerde trouwens bij Vasari reeds als topos voor de kunstenaar, evenals later bij Ripa tot en met Thijms portret van Laresse toe.<sup>89</sup> In zijn roman gaat Thijm nader in op de legendarische ontmoeting van Van Campen met de zigeunerin, die hem een grootse toekomst in de bouwkunst zou voorspellen, terwijl hij op weg was naar Italië om schilder te worden.

'Een schilder?' neen, gij zult niet bovenal een schilder zijn, in de toekomst. Zie hier, onmiskenbaar is nog, ondanks de vallende nacht, de fijne rechte lijn, die over den vinger Saturni loopt: bergsteen is het, waarmee gij te bouwen hebt. Daar ligt de toekomst: uwer kunst en uwer glorie, maar, ging zij voort, 'het zal niet alles wezen zonder levensweemoed. De kruisende linies op dien zelfde Saturnusvinger wijzen het al te duidelijk aan.'<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Wittkower, *Born under Saturn*, pp. 104-107; Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p. 166; Thijm, *Gerard Laresse*, p. 213; Ripa, *Iconologia*, pp. 452 (Pittora), 500; Van Mander, 'Het Leven der oude antijcke doorluchtighe schilders', maakt totaal geen melding van de gravure *Melencolia I* (Durer fol. 130 verso, 133), noch over de houding van 'peinzer' van Michelangelo's *Lorenzo* (fol. 95 verso).

<sup>90</sup> Thijm, *Jacob van Campen*, p. 70, *ibidem*, p. 91 weemoed.

<sup>91</sup> Van Lennep, *Alchemie*, p. 307, *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr. J. A. Alberdingk Thijm* deel 3, 'Litterature', p. 69, nrs 4385-4392 toverij, bijgeloof, spiritisme, planeet-, waarzeg- en droomboe-

Dat Thijm zich voor deze voorspelling beroept op een historisch werk over de handleeskunde, behoeft zeker gezien het voorgaande, allerminst als relativering opgevat te worden. Eerder lijkt hij in de geest van het genre aan te sluiten bij die - humanistische - traditie, waarin alchemie, filosofie, astrologie en andere 'wetenschappen' op een lijn beoefend werden. Zijn bibliotheek getuigt op indrukwekkende wijze van zijn interesse op dit gebied.<sup>91</sup> Er zijn meer historische romans van zijn hand waarin deze belangstelling, die vooral gezien moet worden als gevolg van het streven naar het scheppen van een verantwoord historisch kader voor de hoofdpersonen, tot uiting komt.<sup>92</sup> Dit kan uiteraard niet los worden gekoppeld van Thijms geloof in spiritisme, waarover zijn zoon verhaalt. Een experiment met de psychograaf van zijn broer Paul, waarbij de geest van een zestiende-eeuwse Duitse schilder - niet Durer! - in contact trad, schijnt hem van een al te actief praktiseren ervan teruggebracht te hebben.<sup>93</sup>

Ten slotte verdient het nog vermelding, dat zowel Michelangelo als Rafael (als schilders), Durer (als graveur), Van Campen (als architect) en Hugo de Groot (als denker) een plaats kregen in de microcosmos van de voorhal, terwijl Laresse bij het pantheon aan de buitenzijde vereeuwigd werd.<sup>94</sup>

#### 7.2.3 BEZIELING-MELANCHOLIE: DE NEOPLATOONSE FUROR EN DE ENGEL

Na de voorgaande iconografische uiteenzetting kan de vraag aan de orde gesteld worden in hoe-

ken, onder deze verzamelnummers is niet het werk gespecificeerd, dat voor Jacob van Campen is gebruikt. Thijm, *Jacob van Campen*, p. 123. 'Chirromantia Motoposopia & Physiognomia Curiosopratica oder Kurtze Anweisung, wie man aus den vier Haupt-Linien in der Hand enz. von des Menschen Gesundheit, Gluck und Ungluck muthmazzlich judiciren oder urtheilen kann, nieuwe vermeerderde druk, Johann Ingeber, Frankfurt a/M (z.j.)

<sup>92</sup> Maas, J. A. Alberdingk Thijm, p. 78.

<sup>93</sup> A. J., J. A. Alberdingk Thijm, pp. 105-106.

<sup>94</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'" pp. 320-324.





88 E.E. Viollet-le-Duc, *Vrouw Filosofie bij de kathedraal van Sens*, uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, deel I (*Arts Libéraux*), met de tekens  $\pi$  en  $\Theta$  op het gewaad (twaalfde eeuw). Parijs 1855. Houtgravure.

verre Thijm weet heeft gehad van de iconologische lading van *Melencolia I* en in welke mate deze overgedragen is op het beeld *Bezieling*. Als vertrekpunt hiervoor is hier gekozen voor het motief van de “*adeling der melancholie*”, dat zowel Panofsky als Thijm geïntrigeerd heeft. Zij hielden daarbij wel een ander streven voor ogen. Terwijl Panofsky ant-

woord zocht op de vraag, hoe de meest inferieure van alle temperamenten zo hoog heeft kunnen stijgen, trachtte Thijm vermoedelijk het vooroordeel tegen het egocentrische karakter van melancholie - door zijn vriend Broere als ‘romantisch’ veroordeeld - te relativiseren.<sup>95</sup> Thijm kan in de *Dietsche Warande*, zoals we zagen, niet nalaten op de legitieme aspecten van de melancholie te wijzen, te weten: het christelijke heimwee naar het verloren gegane paradijs dat in zijn gedicht *De Geboorte der Kunst* zo’n belangrijke rol speelde. Kunst blijkt de verzoenende schakel tussen God en de mens, die met de zondeval tot onvervuld en zelfs niet te vervullen verlangen gedoemd is. De kracht van de hieruit voortkomende weemoed kan de mens net zo sterk naar de eeuwigheid doen verlangen als “*de blijdeste verrukking en het helderst voor gevoel eener betere toekomst*”. Zoals bij *De Organist van den Dom* bleek, zal de mens in een dergelijke gemoedstoestand van bezinning en vervoering God kunnen benaderen, waarna hij zich zal uitstorten in kunst.<sup>96</sup>

Deze woorden krijgen meer betekenis, wanneer men Thijms uitspraak overweegt dat volgens de filosofie van Plato de mens de herinnering van een betere wereld, waarnaar hij op aarde verlangt blijft, met zich meedraagt.<sup>97</sup> Dit is nauw verbonden met dat andere Platoonse dogma, dat alles op aarde niet meer is dan een zwakke afspiegeling van het perfecte, dat zich in de hogere wereld der Ideeën bevindt. Voor de kunstenaars had dit, zoals bij ‘Arbeid’ werd uitgelegd, een desastreuze consequentie die ook Thijm zich realiseerde: “‘Toen God’, zegt Plato, ‘het lichaam des menschen vormde, volgde hij het ongeschapen model, dat voor zijn geest tegenwoordig was: maar wanneer een schilder heden ten dage beelden vormt, die den mensch voorstellen, bootst hij slechts het werk van God na; hij volgt dus eene navolging; hij is slechts nabootser in den tweeden graad.’ *Plat. de Rep. lib. 10*”.<sup>98</sup> Niet zomaar verlangt Thijm van de kunste-

<sup>95</sup> Brom, *Cornelis Broere*, pp. 468-469; zie Hubar, “‘Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd’”, pp. 164-169.

<sup>96</sup> Vergelijk Hubar, ‘Deelhebben aan de kunst’, p. 129; voorts Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 292, 293-294; Thijm, ‘De geboorte der kunst’, pp. vii-xiv

(voorbericht), 67-81.

<sup>97</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 303.

<sup>98</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 287 noot 1; Thijm, ‘De Amsterdamsche ten-toon-stelling’ (1855), p. 163; Hubar, ‘Van ambachtsman tot denker’, p. 169.



naar dat hij niet uitsluitend de blote werkelijkheid, maar deze in samenhang met geest, gevoel en gedachte uit zal drukken. Deze variant op het renaissancistische concept van de *pictor doctus*, de geleerde schilder en denker - men denke aan Durer - is eveneens ingebed in Arbeid en Bezieling. Dit alles nauw in samenhang met de opvatting, dat kunst juist de enige wijze is om de goddelijke staat der dingen te benaderen.<sup>99</sup> De mens kan echter op weg naar het 'goddelijke' hevig gefrustreerd raken, zoals Durer volgens Thijm in *Melencola I* toonde. Om deze frustratie in 'neoplatoons' perspectief te plaatsen moet opnieuw de persoon van Marsilio Ficino opgevoerd worden. Hij was, zoals gezegd, een van de leidende figuren van de neoplatoonse Academia te Florence, waartoe ook Pico della Mirandola behoorde. Ficino's neoplatonisme was kort na 1500 al in Duitsland geïntroduceerd, voor een deel zelfs dankzij vertalingen van zijn werk. Panofsky heeft kunnen achterhalen dat Durer deze nieuwe stromingen haast op de voet volgde, getuige onder meer het gebruik van het begrip 'Platoonse ideeën' in zijn onuitgegeven tractaat van 1512.<sup>100</sup> Ficino zou uit de reeds bekende en herontdekte klassieke opvattingen over de scheppende kracht van de mens een even indringend als samenhangend beeld formeren. De aloude opvatting over melancholici van Aristoteles bleek de quasi-medische, wetenschappelijke basis te leveren voor de nog oudere theorie van Plato over de goddelijke razernij, zwartgalligheid, het dubbelzinnige 'humeur' van hen die geboren waren onder de even dubbelzinnige planeet Saturnus, behelsde een goddelijke gave, die synoniem was met Plato's *mania* of de "*furor divinus*". Zoals Sokrates in een van zijn gesprekken stelt, is "*de dichter een licht, geveleugeld heilig iets, en*

*hij is niet eerder in staat te dichten totdat hij van God vervuld - letterlijk 'enthousiast' (bvhh) - wordt en zijn gezond verstand niet meer in hem is*"<sup>101</sup> Het is te verleidelijk om hier geen vergelijking te trekken met wat A J over zijn vader schrijft

Alberdingk Thijm was niet een groot dichter, hij had zijn leven ook niet in machtige lijnen in 't groot tot een poëem gestyleerd, maar in zijne ziel leefde het echt dichterlijke vuur, dat zijn leven voor hem tot een schoon, hoog leven maakte, een leven van geestdrift, een leven bezield door den 'adem van God', door den enthousiasmos, den *Εν θεοσ ασθυμα* (*eu theos asthma* [bvhh]) waarvan de Ouden schreven.<sup>102</sup>

Van Deyssel lijkt hier zinspelend op de romantische opvattingen over kunst en kunstcritiek op hoogst ironische wijze. Bilderdijs werk *Poezij* uit 1807 te parafraseren.<sup>103</sup> Ondertussen doet dit geen afbreuk aan hetgeen Thijm zelf, zoals vooral in zijn novelle over *De Organist van den Dom* evocatief tot uitdrukking kwam, keer op keer over de kern van de kunst heeft gesteld. Dit wordt prachtig geïllustreerd door zijn *Openingsrede* voor de Rijksakademie, die in kort bestek Thijms artistieke geloofsbelijdenis behelst, waarin begrippen als liefde, geestdrift, deelhebben en schoonheidscultus een sleutelrol spelen.

Want, o zeker! de geest, vervuld van liefde voor zijn ideaal, moge lang en innig slechts voor zich en Gods Schoonheid - *mihī et Musis* - hebben geleefd, en zich in eenzaamheid, te midden eener bedrijvige sâmenleving, met de openbaringen van de verwonderlijke geestkracht des menschen hebben verkeerd. eenmaal afgestegen van het Ros Beyaert der geestdrift, behoort men uit niet minder heldere oogen, dan waarmee men

<sup>99</sup> Het sterkst uitgesproken in Thijm, 'De geboorte der Kunst', voorts hetzij direct, hetzij indirect Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', o a pp 218, 220-221, 260, 281-282, 301, 303, 304-305, 306-307, 322, 323-324, 329, 330, Fresco, *Filosofie en kunst*, pp 23, 26-27, 42-43, 53, 66-67, 70-71, 106-116, 123-124, zie Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp 161-175

<sup>100</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp 165,

168-169, Van Lennep, *Alchemie*, p 302

<sup>101</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp 165-167, geciteerd naar Fresco, *Filosofie en kunst*, pp 150-163, 1 h b p 153 de dialoog *Ion*

<sup>102</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, p 234, aanverwant p 231

<sup>103</sup> Bilderdijs, *Poezij*, voor het algemene karakter van deze opvatting inzake inspiratie zie Streng, 'Drieërlei opvatting over kunst en kritiek', pp 102, 104, 107

het Schoone nastreefde of bespiedde, om zich rond te zien, en met niet minder vaardige handen dan waarmee men de bladen van het studieboek omsloeg, door te dringen in de plooyen der ziel van hen, die men aan de doorleefde genietingen deel heeft te geven – wat zeg ik? die men in de eerste plaats moet helpen vormen voor den dienst der Kunst <sup>104</sup>

Gods schoonheid was, zoals eerder gesteld, enkel vatbaar in een staat van grote liefde en hartstocht. Bij het scheppen van een kunstwerk uitte zich daardoor de macht van het 'ideale' over het 'stofelijke', van welk proces de verschillende stadia bij 'Arbeid' zijn belicht. Voor de onverdacht renaissancecristische legitimatie van deze these beriep Thijm zich op een uitspraak van Ficino die hij in zijn 'Aforismen' voor het Rijksmuseum opnam. Maar ook zijn visie op geestdrift en weemoed, die meesterlijk verwoord werd aan de hand van de blinde organist, heeft, zij het vermoedelijk meer onbewust, haar wortels in de denkwereld van Ficino <sup>105</sup>. Door de klassieke begrippen van de goddelijke geestdrift en de zwarte weemoed met elkaar te verenigen, wist Ficino de stemming te onderkennen en te verwoorden van de *furor melancholicus*. Vanaf die tijd goldt dit 'humeur' (Thijms 'heel fraaye, dichterlijk lyrische droefheid') als obligaat voor de kunstenaar. Deze ontwikkeling ging gepaard met eerherstel voor Kronos-Saturnus die al in de Oudheid met het denk-treurgebaar werd afgebeeld onder invloed van Plotinus die aan deze godheid / planeet dezelfde kwaliteiten toekende als Aristoteles aan de melancholie, werd Saturnus van zijn naargeestige en destructieve uitstraling ontdaan en bevorderd tot

beschermheer van de contemplatieve geest. Dit was niet zonder betekenis, daar volgens Ficino enkel bezinning die gemoedstoestand kon veroorzaken, die tot de opperste vervoering zou leiden, de *theia mania* of de geestdrift. De gevaarlijke depressieve kant van melancholie werd dan wel nooit geheel gecompenseerd, maar er viel op grandioze wijze aan te ontkomen door een saturnische meditatie die leidde tot het 'sublieme' en tot creativiteit <sup>106</sup>. Deze theorie lijkt geïllustreerd te worden door Saturnus-Melencoly van De Gheyn, ook al benadrukt het onderschrift van Hugo de Groot tevens zijn sombere inslag.

Ficino's opvattingen raakten in Duitsland vooral bekend via het werk van Cornelius Agrippa von Nettesheim *De occulta philosophia*. De korte versie van dit geschrift uit 1509-10 circuleerde onder humanisten met wie Durer bekend was. Hoe aansprekelijk dit werk was en bleef, wordt duidelijk uit het gegeven dat zelfs Bilderdijk er nog kennis van heeft genomen, gelet op het exemplaar in zijn bibliotheek. Wellicht geldt dat ook voor Thijm, die niet alleen een belangwekkende occulte boekery bezat, maar bovendien een toegewijde Bilderdijk-adept was <sup>107</sup>. Agrippa verkondigde onder meer de opvatting dat de mens door kennis van de kosmische krachten van het universum in staat zou zijn de grootste geestelijke en intellectuele prestaties te verrichten. Deze worden hem mogelijk gemaakt dankzij de directe 'inspiratie' van boven. Durer vertaalde deze aanvankelijk als "*obere Eingiessungen*", maar lijkt ze later in zijn tractaat gemodificeerd te hebben tot de "*van binnen ontfangene gedaente*" <sup>108</sup>. De 'inspiratie' kan in drie vormen plaatsvinden: door pro-

<sup>104</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 4, veelzeggend is ook de passage uit Thijm, *De Amsterdamsche ten-toon-stelling* (1855), p. 62, die opgenomen is in paragraaf 9.2.1 'Meester Lucas (Apelles) schildert Venus Urania'.

<sup>105</sup> Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI.14 'Aforismen'.

<sup>106</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, p. 167, Panofsky, *Iconologie*, p. 64.

<sup>107</sup> Engelfriet, 'Bilderdijks filosofische bibliotheek', p. 45, Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 168-170, Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p. 168.

<sup>108</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 168-170, Durer, *Van de menschelijke proportien*, p. 217, volgens Panofsky moeten zowel Agrippa's 'inspiratie van boven' als Durers '*obere Eingiessungen*' alleen in astrologische zin als de werking van de hemelsferen beschouwd worden, mijns inziens dienen beide begrippen zeker met het oog op Agrippa's erkenning van de artistieke *imaginatio*, gextrapoleerd te worden naar de kunst, in beide gevallen is de bron van uitvloeing dan wel beïnvloeding God.

fetische dromen (zoals Johannes op Patmos), door intense contemplatie en door de *furor melancholicus* veroorzaakt door Saturnus. Agrippa heeft zijn theorie over het melancholieke genie hier en daar letterlijk overgenomen van Ficino. Maar er zijn cruciale momenten waarop hij afwijkt van zijn model, zoals Panofsky ontdekte. Ficino reserveerde de saturnische weemoed voor de *vita intellectualis* (de geest) van de denkers en dichters. De *vita activa* of *vita moralis* (de rede) werd beïnvloed door Jupiter, terwijl de *imaginatio* van de kunstenaars en ambachtslieden onder Mars of Sol viel. Agrippa daarentegen acht de *furor melancholicus* in staat alle drie de typen tot buitengewone resultaten te inspireren en onderscheidt dan ook drie soorten genieën. De eerste daarvan is die van de *imaginatio*, *Melencolia I* <sup>109</sup>

Thijms kennis van de toenmalige occulte literatuur en zijn Bilderdijk-liefde ten spijt, is het haast uitgesloten dat het driemanschap zo ver de betekenislagen van *Melencolia I* heeft ontsluit. De relatie die men ongetwijfeld wel heeft gelegd is die tussen Melencolia en de saturnische weemoed, de dichterlijk lyrische droefheid als bron van de geestdrift, en de daaropvolgende inspiratie van de “*van binnen ontfangene gedaente*”. Deze aspecten zijn deels in de vormgeving, deels in de beschrijving van het beeld. Bezieling vastgelegd, waarin “*de ontvangen ingeving*” centraal staat. Voor Thijm die Durers tractaat kende, staat, zoals gezegd, de kunst als schoon symbool van de grondgedachte of Idee in direct verband met Gods inspireren of bevruchten van de kunstenaar. Deze laatste moet, zoals we bij de blinde organist Janes zagen, eerst door zijn gevoelens, zijn weemoed enthousiast raken wilde hij zich kunnen verheffen om de goddelijke ingeving te ontvangen. Dit motief van de stijgende geest werd uitgedrukt door de vleugels. Bij Bezieling-Johannes zijn deze enerzijds symbolisch aanwezig door zijn titel van ‘Adelaar van Patmos’ en anderzijds

verwerkt in zijn attriboot, de adelaar.

Wat betreft *Melencolia* eindigt Gautier zijn gedicht met de woorden dat Durer “*Nous a represente, dans ce dessin etrange, Le rêve de son coeur sous une forme d'ange*”. Het driemanschap zal dan ook *Melencolia* tevens geïdentificeerd hebben als engel. Hoewel haar vleugels vooral in samenhang gezien moeten worden met de oeroude status van Saturnus als verslindende god van de tijd, kan deze verwijzing ook in renaissancistische zin onvermijdelijk geacht worden. De engel figureert immers traditioneel als bode van de goddelijke bezieling, die *Melencolia* in haar “*geheimzinnige droefheid*” ten slotte zal bereiken. Dit motief is met name bekend uit de iconografie van de Annunciatie, waar de ‘inspiratie’ bij uitstek wordt aangekondigd: de “*van binnen ontfangene gedaente*” van Christus in Maria. Intermediair hierbij is de gevleugelde Heilige Geest. Dit gecombineerde thema heeft Cuypers, zoals uiteengezet, bij de Teekenschool te Roermond naast de verbeelding van Arbeid als ambachtsman gebruikt ter personificatie van Bezieling. <sup>110</sup> Met het oog op Arbeid-Lucas is het van belang dat in een aantal historische afbeeldingen zoals Jan Gossaerts *Sint Lucas schildert de Madonna* te Wenen, de engel het penseel van de heilige stuurt op goddelijk bevel. Dit ligt voor de hand wanneer men bedenkt dat de engel in de christelijke iconografie als boodschapper van het woord Gods de evangelisten vaak begeleidt. Opmerkelijk genoeg is in *Sint Lucas schildert de Madonna* van Maerten van Heemskerck de engel weergegeven als fakkeldrager (het hemelse licht?), terwijl zijn eigenlijke positie bij Sint Lucas ingenomen wordt door Van Heemskerck zelf, voorgesteld als “*Poeet*”. Volgens Van Mander zou hiermee de “*Poeetschen inventijven gheest*” bedoeld kunnen zijn. Ofwel zoals Ripa-Pers beschrijft, de “*Furore Poetico*”, de dichterlijke inspiratie of de gevleugelde geest. Terwijl Thijm de typologie van deze furor voorschreef voor het beeld van Vondel

<sup>109</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 165, 168-169, Van Lennep, *Alchemie*, p. 302, Panofsky, *Iconologie*, p. 62-70.

<sup>110</sup> Durer, *Van de menschelijcke proportien*, pp. 216-217,

Thijm, ‘De Amsterdamsche ten-toon stelling’ (1855), p. 163, zie paragraaf 4.5.1 ‘Bezieling-Maria-Conceptie’, Panofsky, *Iconologie*, p. 62-70.

van de hand van Royer, zou ze bij Bezieling verenigd worden met de denk-treurhouding van *Melencolia*, die volgens Gautier "*un ange et non pas un démon*" is <sup>111</sup>

De christelijke (her)interpretatie van *Melencolia* als engel, zij het een engel in verbeterde afwachting van de 'begaving' of 'instorting' die nog komen moet, sluit een meer (heidens) klassieke uitleg niet uit. Na de geciteerde slotwoorden van Gautier over *Melencolia* vervolgt Thijm zijn recensie met een wat vreemd aandoende passage die verwijst naar de legende van de gevleugelde, overmoedige Icarus en tevens slaat op de goddeloze hoogmoed die hij hekelde in de geest van zijn eeuw: "*En inderdaad - hoe ijl en hoe snel, hoe licht wechsmeltend bij den minsten gloed der opkomende verrukking, zijn de gants uit blanke was geweven vleugelkens des besten aardschen geluks*" <sup>112</sup>. Alleen al een voorval dat onvoorzien optreedt, kan hoe kort van duur ook het werk van jaren teniet doen. Zo blijkt alles een functie van tijd, net zoals in *Melencolia I*, waar de god van de tijd Saturnus, aan de kunstwerken dreigt te knagen. Thijm breidt deze categorie in zijn haast allegorische vervolg uit tot alle menselijke arbeid. Deze kan enkel zijn hebben in het perspectief van een toekomstverwachting die hij eerder in christelijk-platoonse zin heeft onderbouwd. Zo niet, dan arme ellendige individuen, wier faustische ambitie om het absolute te vatten, net zoals bij *Melencolia* verworden is tot een "*werktuiglijke, platte veranderingloze drijver tot den arbeid aan het gebouw der 'menschheid'*", waarvan niet een enkeling het genot zal hebben. Zoals ook in de Voorhal van het Rijksmuseum tot uitdrukking werd gebracht, kan enkel in een christelijke samenleving die een Goddelijk patroon volgt, het individu tot zijn recht komen. Thijm laakt dan ook de "*Arme, onnoozele hals van een wijsgeer, die uw bestaan niets*

*verder, niet hooger kost opschroeven, dan tot het offerouter, waar het door de nooit verzadigde tand der zoogezegde 'menschheid' verslonden wordt*", bij gebrek aan een hemels doel. Hier klinkt onvervalst de mythe door van Saturnus, die zijn eigen kinderen verslindt, niet alleen beeld van de tijd, maar in Thijms ogen ook symbool van al het slechts dat de Franse Revolutie en later het socialisme hebben gebracht. Thijm daarentegen bepleit in zijn betoog zowel het recht van de individuele (artistieke) aanleg - die zich in de bedding van de maatschappij ontwikkelt, maar een hogere werkelijkheid nastreeft - als de hoop op de eeuwigheid. De "*geheimzinnige droefheid*" en saturnische weemoed van *Melencolia*, die, uitgedrukt door de denk-treurhouding, door Bezieling gedeeld worden, leiden - tenzij besmet met egocentrische wanhoop - tot het overpeinzen van die hogere werkelijkheid en de eeuwigheid, en zo tot creativiteit <sup>113</sup>.

Nu worden volgens Thijm zowel de hogere werkelijkheid als de verwachting van de eeuwigheid het meest direct uitgebeeld door attributen als de stralenkrans en de vleugels. Deze zijn bijna geen allegorische tekens meer - aldus Thijm - zij vragen immers niets van het verstand: "*de blanke vlam van Kennis en Liefde*", de "*vlam van het genie*", die afstraalt van het voorhoofd van de mens of zijn kruin omgeeft, dat "*heiligh der heiligen van zijne ziel*", kan onmogelijk iets anders zijn dan "*het treffende beeld van verhevenheid*". Dat gaat niet minder op voor de vleugels, want lichtheid en stoffeloosheid zijn voor de gelovigen een eigenschap van het betere toekomstige leven. En passant doet zich een zinspeling voor op Sokrates' "*de dichter is een licht, gevleugeld, heilig iets*". Als type van de geïnspireerde kunstenaar, die tot in zijn dromen toe creatief bezig is, beschrijft Van Deyssel zijn vader als een nieuwtestamentische

<sup>111</sup> Gorsmann, Max J. Friedländer, *From Van Eyck to Brueghel*, deel 2, afb 215, afb 277-278, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 45, 45 noot 67, 231, Van Mander, 'Het leven der oude antieke doorluchtighe schilders', fol 165 recto, kol 2, Ripa, *Iconologia*, p 420, Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), p 162.

<sup>112</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), p 164.

<sup>113</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling' (1855), pp 164-167, zie voor Thijms aversie tegen het 'socialisme' en de statolatrie 'Kunstmatige produktie' (1855), pp 432-433.

engel die bezielt boven de mensenmenigte uitgestegen is<sup>114</sup> Hiermee krijgt de wisselwerking tussen de klassieke *furor* en christelijke engel een markante voltooiing Tegenover dit beeld van Thijm lijkt de gevleugelde *Melencolia*, wier krans de plaats van de nimbus inneemt, vergeefs te wachten op de goddelijke ingeving en de *“van binnen ontfangene gedaente”*<sup>115</sup>

Recapitulerend kon de kunstenaar volgens Thijm door zijn hemelse geestdrift ontvankelijk worden voor het artistieke concept, maar hij kon ook overvallen worden door de creatieve onmacht, het onvermogen om de schoonheidsnorm te bepalen en de haast uitzichtloze frustratie van *Melencolia* Alleen de nederig beleden, gesublimeerde weemoed bracht dan redding Voor deze aspecten die, zoals we zagen, met name de romantici zo aangesproken hebben, kon men terugvallen op een authentieke uitspraak van Durer zelf, die Thijm kende uit de ‘Oudhollandsche’ editie *Van de menschelycke Proportien* *“Maer mocht jemant segghen/ wat beneerstighen wy ons dan op een sulcke wetenschap/ daer aen zoo veel goede luyden wanhopich gheweest zijn? Dit is onmenschelyck/ men mach betere soecken als de goede ofte quade/ die voorhanden zijn/ hoewel die allerbeste dinghen/ ons gheweyghert zijn”*<sup>116</sup> Thijm was dit zich getuige met name zijn novelle *De Organist van den Dom* volop bewust Om uiting te geven aan zijn visie op de gesublimeerde weemoed die uiteindelijk toch tot het verlossende inzicht zal leiden, werd dit heimwee bij Bezieling gecompenseerd door zijn houding aan te passen aan de iconografie van de *furor poeticus* Deze maakt dat hij zijn blik in de verte op de hemel gericht houdt Ripa verklaarde al dat de getalenteerde mens - die *een uyt nemen de gunste van de Hemel*” bezit - door *“eene Godlycke drift”* kan worden bewogen Hierdoor kunnen volgens Plato dichters *“dickwijls in haere geest,*

*beeldenissen van bovennatuurlycke dingen begripen”* Om zijn *“Poetisch verstand”* tot dat niveau te kunnen verheffen is de *Furor* voorzien van *“vleugels aen ’t hoofd”*<sup>117</sup> In het voorgaande werd reeds opgemerkt dat deze bij Bezieling-Johannes verwerkt zijn in de titel van ‘Adelaar van Patmos’ en zijn attribueert de adelaar Zoals vermeld kwam deze mythische vogel al voor in de versie van Theorie-Bezieling en Praktijk-Arbeid Hij kan wellicht nog in verband gebracht worden met de vier geïnspireerde *“poeti vel magi”* uit de miniatuur van Filosofie en de Zeven Vrije Kunsten uit de *Hortus Deliciarum* Belangrijker is dat de adelaar, gezien Van Manders commentaar in ‘Van de Vvtbeeldinghen’ en De Stuers’ toelichting, de snelle en vaardige, te inspireren geest voorstelt Interessant met het oog op de analogie tussen de menselijke en de goddelijke schepper is, dat de adelaar vanouds ook voor Christus staat, voor de genade van de neerdalende Geest Alleen de liefdevolle beïnvloeding van de ene door de andere kan die vonk teweeg brengen waardoor Kunst ontstaat *“die eene zoo innige fuzie van het godlyke in ons met het stoffelyke uitmaakt”*, aldus Thijm in 1848<sup>118</sup>

### 7.3 EVALUATIE DE CREATIEVE WEEMOED EN HET SCHEPPENDE BFGINSEL

De ‘aristotelische’ melancholie en de (neo)platoonse goddelijke *furor* hebben in combinatie met de klassieke denk-treurhouding als hoofdingredienten van de menselijke creativiteit in *Melencolia I* een hechte formule gevonden Dat het beeld Bezieling met name hierop werd afgestemd, behoeft na dit betoog geen verbazing te wekken Nauw hangt dit alles samen met de eerder uiteengezette betekenislading van Bezieling-Johannes

<sup>114</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp 252-253, Thijm, *Openingsrede*, p 3, A J, J A Alberdingk Thijm, p 92, Fresco, *Filosofie en kunst*, p 153 de dialoog Ion

<sup>115</sup> Durer, *Van de menschelycke propoortien*, pp 216-217

<sup>116</sup> Durer, *Van de menschelycke propoortien*, p 216

<sup>117</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12, Ripa, *Iconologia*, p 420

<sup>118</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, pp 195, 55, nr 102, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12, Van Mander, ‘Van de vvtbeeldinghen der figuren’, fol 117-117 verso, Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p 221

als patroon van de architectuur enerzijds door de associatie van Melencolia met de Typus Geometrie en Saturnus, zoals Thijm via Jacob van Campen bevestigde en anderzijds door het (neo)platoonse concept van de goddelijk geïnspireerde kunstenaar, dat de aanzet gaf tot de opvatting van de *divino artista*. Als analogie kon men deze legitimeren aan de hand van het middeleeuwse concept van God als *Deus artifex*, de architect van het universum, met wie de menselijke kunstenaar in evenredigheid schept. Wat betreft die evenredigheid merkt Durer zelf met voorbehoud en al op, dat de in de kunst na te streven perfectie ‘in des Menschen verstant niet begrepen [wordt]’ het *Goddelicke verstant kan het alleen’ die den Mensche met ghelycker wetenschap begaven kan*”<sup>119</sup> Thijm kon deze analogie, in zijn *Openingsrede* geautoriseerd door de kerkvaders, volledig beamen. Daarbij erkende hij de bezinnende weemoed als een stemming, die gemunt door eeuwigheidsverlangens, tot het onvergankelijke Schoon, Waar en Goed voerde en zo tot goddelijke creativiteit. Kunst was immers zoals zijn vriend Broere zei, niets anders dan “de poging des menschen om zich nu reeds in die vergoddelijking zijner natuur te verblijden”, die hem in dat hiernamaals wacht. Als onvervalste ultramontaan ging Thijm beslist niet zover, dat hij ook de uiterste consequentie van dit concept billijkte, waarbij het genie tot Gods gelijke werd. Men denke aan Goethes typering van Erwin von Steinbach of aan Thijms opponerende geestverwant Carel Vosmaer, voor wie schoonheid zelf God is.<sup>120</sup>

Door de formule van het heidense melancholische genie te verrijken met Ripa’s gekerstende “*Furore Poetico*”, was niet alleen de artistieke hoogmoed geneutraliseerd, maar kreeg boven-

dien de rol van de ‘poezij’ extra nadruk. Per slot van rekening hanteert Thijm in zijn ‘Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst I’ de stelling “*De kunst, ook de beeldhouwkunst, is kunst, geen natuur, is poezij, is een voorbrengsel van het menschelijk genie, plus nog eenige bestanddeelen der natuur, ( ) En dat menschelijk genie is eene manifestatie van het goddelijke in den mensch*” Niet zomaar ging het in *De Geboorte der Kunst* om de genese van de dichtkunst en opende Thijm de eerste *Dietsche Warande* in 1855 met een beschrijving van Bendemanns schilderij *Kunst am Brunnen der Poesie*.<sup>121</sup> Nauwkeurig herhaalde De Stuers dit in het grote plaatwerk over het Rijksmuseum, toen hij bij de beschrijving van de voorhal stelde “*De poezie is het uitgangspunt van alle Kunst, zij uit zich door woorden bij den dichter, door vormen en kleuren bij den beeldenden kunstenaar, door klanken bij den toonzetter en den klokgieter*”. Daarnaast kon ook A J het niet nalaten zijn vader en Cuypers te typeren als “*eenigermate dichters*”, de een literair, de ander in steen.<sup>122</sup> Onwillekeurig sluit dit aan bij mijn eerdere conclusie inzake het tweetal in de topgevel. Waar Arbeid-Lucas in het creatieve proces gebruik maakt van de vormtaal, bedient Bezieling-Johannes zich van het woord. Het woord dat volgens Plato het enige instrument is om de volmaakte Ideeënwereld te benaderen.<sup>123</sup> De haast mystieke meerwaarde hiervan lag naar de mening van Broere in Johannes’ visioen van de schepping. Of, zoals Thijm in 1860 in een van zijn recensies als “*eerste axioma*” voor de kunst definiëerde

In den beginne was het Woord, en het Woord was bij God, et OMNIA PER IPSUM FACTA SUNT, en van al wat er gemaakt is, is er niets gemaakt zonder dat

<sup>119</sup> Wittkower, *Born under Saturn*, p. 98, Panofsky, *Iconologie*, pp. 69-70, Durer, *Van de menschelycke proportien*, pp. 216.

<sup>120</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 27, Broere, ‘Aphorismen over het eigenaardig goede’, p. 21, zie voor Goethe *Fresco, Filosofie en kunst*, pp. 152-153, 158-160, en Vosmaer *Schifflerli*, “Een nationaal gedenkteeken voor november 1863”, pp. 114-117.

<sup>121</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 323. Thijm, ‘De geboorte der kunst’, p. 78, Thijm, ‘Inleiding’, pp. 8-9.

<sup>122</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 33, A J, J A *Alberdingk Thijm*, p. 107.

<sup>123</sup> Panofsky, *Iconologie*, p. 3, Hubar, ‘Van ambachtsman tot denker’, p. 169, paragraaf 6.3.2 ‘*Idea* de sleutel tot het creatieve concept’.

Woord. In dat Woord was HET LEVEN, het leven, HET LICHT DER MENSCHEN; .... en het Woord is Vleesch geworden, en wij hebben zijne Glorie gezien, als die van de Eeniggeborenen des Vaders, vol Genade en Waarheid.<sup>124</sup>

Tegen deze achtergrond is het volkomen begrijpelijk dat Bezieling in tegenstelling tot zijn fameuze voorbeeld Melencolia - die zich verbeten in de duisternis lijkt te verliezen - zijn blik gericht houdt op de hemel, vanwaar het Woord en met hem het licht van de artistieke conceptie komen moet.

---

<sup>124</sup> *Evangelie van Johannes*, 1: 1-15; Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 159-160; Thijm,

---

'Nederlandsche ten-toon-stellingen' (1860), p. 155, over het Woord als scheppend beginsel.

## 8 DE VOORGEVEL ALS TITELBLAD VAN HET BOEK DER LEKEN

DE CONCORDANTIE TUSSEN KLASSIEKE, CHRISTELIJK-MIDDELEEUESE EN 'OUDHOLLANDSCHE' MOTIEVEN IN HET SCULPTUURPROGRAMMA

H DE ENTREE NAAR DE TEMPEL

*Samenvatting vooraf*

Der Jungling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen, der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhofen befinde

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel [Propylaen (bvhh)] veranlaßt Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Außern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden

Will jemand noch besonders, bei dem Worte Propylaen, sich jener Gebaude erinnern, durch die man zur atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsre Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedachten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen <sup>1</sup> (J W Goethe, *Propylaen*, 1798)

De hier aangehaalde beeldspraak van Goethe, waarbij de lezer uitgenodigd wordt om zijn geschrift door te lopen als ware het een gebouw, dat men geleidelijk tot in het binnenste, zijn heiligtom weet te bereiken - hier nog wel door een specifieke vergelijking met het Propyleum als entree tot het Parthenon - vindt in omgekeerde zin haar pendant in de iconografie van het Rijksmuseum. Zoals gezegd, had dit instituut met zijn rijke uitmonstering in de ideologie van het driemanschap onder meer de taak om als 'boek der leken' te dienen met capita selecta over de 'Vaderlandsche' cultuurgeschiedenis. Deze "bron van

*vruchtbare studie*" - aldus De Stuers<sup>2</sup> - wordt aangekondigd door het frontispies, waarvan de beschrijving hier in het kort herhaald wordt. Een van de meest prominente motieven betreft de onderdoorgang als stads- of triomfpoort, bekroond door het monumentale fries, waarin de Nederlandse Maagd centraal staat. Zij wordt omgeven door illustere nationale kunstenaars. Links en rechts van het middenpaneel bevinden zich de voorstellingen van "De Teeken- en Schilderkunst" (west) en "De Bouw- en Beeldhouwkunst" (oost). Thematisch bezien corresponderen zij omgekeerd met de toegangen in de flankerende torens: de westelijke is gewijd aan de "Nationale kunst" en wordt geflankeerd door personificaties van de Bouw- en de Beeldhouwkunst, terwijl de oostelijke entree leidt naar de "Schilderkunst" en gemarkeerd wordt door de Schilder- en de Graveerkunst. De beide vleugels van het fries worden van het centrale reliëf gescheiden door de zware steunberen met de personificaties van Geschiedenis (west) en Kunst (oost): deze eindigen verticaal bij respectievelijk de beelden van Bezieling en Arbeid in het driehoekige frontaal. De blinde muurvlakken boven het fries worden gesierd met aan de oostelijke zijde - boven "De Bouw- en Beeldhouwkunst" - de boogtrommel met de buste van Bartholomeus van der Helst en vervolgens de cartouche met de aanbidding van de sleutel van het museum door de muzen en Minerva aan de Nederlandse Maagd als "Kunst". Aan de westelijke kant - boven "De Teeken- en Schilderkunst" - is in de boogtrommel Rembrandt afgebeeld, terwijl zich boven zijn portret de cartouche bevindt met de presentatie van de bouwtekeningen van het museum door Cuypers, als klassieke architect vergezeld door Minerva, aan de Nederlandse Maagd. De voorgevel wordt bekroond door het frontaal, waarvan het hoogtepunt ingenomen

<sup>1</sup> Goethe, 'Propylaen', p. 72

<sup>2</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2





89 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, *Cartouche* met de scène waarbij Cuypers - als klassieke demiurg of aartskunstenaar gekleed - door Minerva uitgenodigd wordt om de Nederlandse Maagd de bouwplannen van het Rijksmuseum te tonen. Amsterdam, 1881-1885. Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam

wordt door de geveleugelde Victorie, die ten teken van de artistieke triomf lauwerkransen uitreikt. Als titelblad geeft de gevel in kort bestek de boodschap af dat het 'Muzen Huis' enerzijds ruimte biedt aan en anderzijds het resultaat is van tekenkunst, schilderkunst, grafische technieken, sculptuur en bouwkunst. De architectuur wordt, museaal gezien, geconserveerd in het fragmentengebouw - een compositie van authentieke historische bestanddelen - en getoond in Cuypers' opus magnum.<sup>3</sup>

De integrale uitmonstering van schilderijen, sculptuur en glas-in-loodramen kon volgens de middeleeuwse traditie beschouwd worden als een 'boek der leken' of een bijbel voor de armen. In het verlengde van deze metafoor fungeerde de gevel met zijn sculptuur als de titelpagina van dit werk. Jochen Becker verduidelijkt deze functie in zijn artikel: "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", waarin hij de huldigingsmotieven van de voorgevel typologisch gelijkstelt met die op het frontispies of titelblad van de 'VVtlegginghe' in *Het Schilder-boeck* van Carel van Mander.<sup>4</sup> Deze inwisselbaarheid van boek en gebouw is door Thijm het meest pregnant uitgedrukt in zijn inleiding tot *De Heilige Linie*. Hij begint deze met de verklaring dat hij de namen van Sulpiz Boisserée, Augustus Welby Northmore Pugin en Jean-Baptiste Adolphe Lassus in "het frontaal van dit opstel" heeft geplaatst.<sup>5</sup> Zeer fraai wordt deze metafoor ook toegepast door zijn vriend en mentor Cornelis Broere, die in polemieken met Allard Pierson in 1855 stelde: "de titel is de voorgevel waaraan een architect ziet wat het gebouw kan zijn". En elders: "Hoe 't zij, in dien zwaarwichtigen titel heeft de heer Pierson zich grootelijks tegen de rede vergrepen. De voorgevel staat vervaarlijk scheef, en het geheele gebouw kan niet deugen".<sup>6</sup> Meer inhoudelijk merkte Thijm in zijn

novelle over Christina van Zweden te Amsterdam op: "*Het Stadhuis scheen der Koningin, met zijne beelden, zijn trofeen en festoenen, zijn friezen in basrelief, zijne schilderijen uit de Schrift en uit de Geschiedenis der Antieken, een opgeslagen, leerrijk studieboek*".<sup>7</sup>

In het spoor van deze metafoor wordt de *Schausite* van het Rijksmuseum hierna verder geanalyseerd. Zoals behandeld in 'Naar een nieuw Rijksmuseum', was het de bedoeling dat het museumgebouw appelleerde aan het bezoekerspubliek door het van een bepaalde boodschap te overtuigen. In de ideologie van het driemanschap genoot het overbrengen van een rijke symbolische betekenisgeving hoge prioriteit. Wanneer men dit streven toetst aan het integrale programma van de voorgevel, komt vanzelf de vraag aan de orde in hoeverre de bevindingen uit de twee vorige hoofdstukken geëxtrapoleerd kunnen worden. correspondeert datgene wat de beide beelden van Arbeid en Bezieling de toeschouwer vertellen met hetgeen de hoofdgevel als geheel wil aankondigen? Zoals we zagen, bleek bij de ontleiding van deze beelden het systeem van de *Concordia* van toepassing, aan de hand waarvan, om Thijs visie aan te halen, de mens vanouds aansloot aan de goddelijke bouwmeester: "*harmonieën gesticht heeft tusschen het gisteren en het heden, tusschen verschijnselen van hier en van ginds*".<sup>8</sup> Deze parallellen uiteten zich in het geval van het programma van het Rijksmuseum het meest opvallend in de nagestreefde concordanties tussen klassieke, christelijk-middeleeuwse en 'Oudhollandsche' thema's en epitheta.

Deze schakels kon men historisch onder meer legitimeren, doordat zowel in het christelijk-middeleeuwse systeem als in het 'Oudhollandsche' erfgoed de rol van de klassieken evident was. Thijm had de Oudheid een elementaire rol toebe-

<sup>3</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 11-13, zie voor het *Muzen Huis* Sterck *Verspreide gedichten*, p. 197, voor het fragmentengebouw. Van Leeuwen, 'Een steenen landschap', pp. 331 e.v.

<sup>4</sup> Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp. 250-252, 308 noot 51, Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI 14 'Aforismen'.

<sup>5</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 7.

<sup>6</sup> Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', pp. 67, 68.

<sup>7</sup> Thijm, *Christina van Zweden te Amsterdam*, p. 32.

<sup>8</sup> Thijm, *Aan de leden der commissie*, p. 6, vergelijk Thijm, 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament', pp. 431-437.

dacht in zijn *Openingsrede* als hoogleraar aan de Rijksakademie (1876), waarin hij zich bij de bespreking van de Griekse sculptuur een ware erfgenaam van 'oom' Royer toonde en diens grote voorbeeld Winckelmann. In zijn opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst' (1854) had Thijm al te kennen gegeven dat "de hoogste schoonheden der Heidenen ( ) den God der Christenen" verkondigen.<sup>9</sup> Tot deze esthetische topstukken hoorden zeker de tempels. Sacrale architectuur werd algemeen, aldus Thijm, door gelovige volkeren opgevat als hemelse openbaring, een afkorting van Gods schepping, een samenvatting van het universum, zoals dit de mens bekend was. Vooral hierin liet zich, zoals we zagen, de klassieke analogie tussen de menselijke bouwmeester en de goddelijke demiurg gelden.

Door de aanneming van concordanties tussen de verschillende culturen, was men in staat meer van dergelijke gelijkenissen op te sporen of te construeren. Zo zou Thijm in *De Heilige Linie* onder meer betogen dat reeds de Grieken hun sacrale gebouwen, zoals het Parthenon op de Akropolis, hadden georiënteerd. Een ander motief in deze 'harmonieën' betrof de gelijkzijdige driehoek. Uit het werk van Sulpiz Boisseree wist Thijm, dat deze driehoek door de pythagoræers vereerd was als symbool van Pallas Athena, terwijl ze in de eigen christelijke cultuur voor de perfectie van de Drieenheid - God - stond. Door zijn kennis van Vitruvius wist Thijm bovendien dat de pythagoræers op hun beurt in de visie van de ouden als 'klassieken' golden. Daarnaast droeg met name Cuypers de stelling uit - ontleend aan Viollet-le-Duc - dat de middeleeuwse bouwmeesters het proportionele maatsysteem van de Grieken hadden geperfectioneerd en verfijnd.<sup>10</sup> Op deze wijze kon het 'middeleeuwse' ontwerpen volgens driehoek en kwadratuur opgevat worden als de logische, rationele voortzetting van de principes van Vitruvius. Beide sporen, het klassieke en het middeleeuwse, wist men

te verenigen met het 'Oudhollandsche' karakter volgens het driemanschap respecteerde men in deze stijl de eenvoud van de middeleeuwse constructiemethoden, terwijl in de decoratieve en betekenisdragende motieven de klassieke oudheid domineerde.

Dit laatste tijdperk wordt dan ook benadrukt in de sculptuur van de voorgevel van het Rijksmuseum. Al eerder is uitgelegd dat de beide vleugels van het fries boven de onderdoorrit anachronistische vertalingen vormen van middeleeuwse thema's. Zo kreeg "De Teeken- en Schilderkunst", oftewel 'Sint Lucas schildert de Madonna' als concordantie 'Apelles schildert Venus Urania' en werd in "De Bouw- en Beeldhouwkunst" een Griekse *Magister operum* uitgebeeld, bijgestaan door zijn opzichter, de steenhouwer, de beeldhouwer, de ornamentbewerker en de sjouwer. geeft hij leiding aan de bouw van een monument, dat in een voorstudie uitgebeeld was als een Dorische tempel. Terwijl Venus Urania symbool staat voor de "*species pulchritudinis eximia*", het zuivere schoon dat Phidias voor ogen stond bij het scheppen van zijn beelden, toont de Griekse "*meester van het werk*" in de houding van Apollo van Belvedere, de banderol met de universele geometrische vormen: cirkel, vierkant en driehoek. Verwijzend naar het goddelijk patroon van de wereldschepping werden deze vanouds ten grondslag gelegd aan monumentale architectuur. Deze uitleg krijgt een pregnant accent door de voorstelling in de cartouche heraldisch rechts van Cuypers als Griekse demiurg of 'aerts Bouheer'. Begeleid door Minerva presenteert hij de calques van het Rijksmuseum, die gecomposeerd zijn volgens de schema's op de banderol van de *Magister operum*, aan de Nederlandse Maagd. Met dit laatste motief wordt weer een nieuwe parallel ingeleid. Om Thijms woorden te extrapoleren: zoals Phidias als supervisor ("*meester van het werk*") in het "*voorhoofd*" van het Parthenon of de Maagden-tempel de geboorte van Pallas Athena (Minerva)

<sup>9</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 285

<sup>10</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 215-216, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 16, Boisseree, *Geschichte und*

*Beschreibung des Doms von Köln*, p. 36, Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', i h b p. 95

had gebeiteld, zo had Cuypers in het frontispies van het Rijksmuseum de Nederlandse Maagd als centrale figuur vereeuwigd. Ook hierbij kon men zich op een precedent beroepen: het Parthenon was in de vroege middeleeuwen herbestemd tot kerk met als titelheilige de Moeder Gods, terwijl het Rijksmuseum aan Maria was toegewijd door haar 'afgeleide', de Nederlandse Maagd. Door zichzelf als klassieke demiurg aan de voorgevel af te beelden gaf Cuypers te kennen, dat hij de 'vaderlandsche' tegenhanger van het Parthenon had gerealiseerd. Naar zijn mening had hij dit prototype op zijn minst geevenaard en mogelijk zelfs voorbijgestreefd geemuleerd. Zoals aan het einde van hoofdstuk 1 is geconstateerd, genoot de 'edele emulatio' bij Cuypers tot laat in zijn carrière hoge prioriteit.<sup>11</sup>

Een andere vorm van emulatie betrof het paleis of 'Raadhuis' op de Dam van Jacob van Campen, die als *exemplum virtutis* met een maquette van het 'achtste wereldwonder' zowel in de voorhal als de eregalerij stond afgebeeld. Thijm typeerde het Stadhuis in een van zijn gedichten opvallend genoeg als een "*geschonden Parthenon*". In de sfeer van de persoonsgebonden *Concordia* vergeleek hij Cuypers met Van Campen en beschreef hij de Vlaamse beeldhouwer Quellinus als 'bloedverwant' van de Vlaming Frans Vermeylen die het merendeel van de sculptuur van het Rijksmuseum voor zijn rekening had genomen. Formele overeenkomsten tussen de beide *Gesamtkunstwerke* betreffen de paleisplattegrond met grote binnenhoven, de parallel tussen de Burgerzaal en de voorhal en de schema's van de voorgevel. De onderdoorrit van het museum doet denken aan het motief van de zeven bogen van de entree op de Dam, het frontispies aan dat van het monumentale tympaan, terwijl het hoogtepunt, het

beeld Victorie van Vermeylen een pendant heeft in Vrede van Quellinus.<sup>12</sup>

In de beide vorige hoofdstukken werd het directe vertrekpunt van de analyse bepaald door het schilderij *Der Triumph der Religion in den Kunsten* van Friedrich Overbeck. Dit ontwerp blijkt met name van invloed geweest te zijn voor het middenpaneel van het fries boven de onderdoorrit. In *Der Triumph* zetelt Maria, als centrale figuur tussen de personificaties van de kunsten, boven de cultureel en artistiek bloeiende samenleving. In het fries wordt haar plaats ingenomen door haar 'afgeleide', de Nederlandse Maagd. Zij zit temidden van beroemde kunstenaars en deelt kransen uit aan de "*typen der geschiedenis*", die als *exempla virtutis* de toekomstige kunstenaars tot voorbeeld dienen. In christelijk-middeleeuwse zin kon de voorgevel als titelblad dan ook opgevat worden als een artistieke litanie op Maria als een allesomvattende stelling of cultuurhistorische "*summa*" - in de zin van Thomas van Aquino - waarin goddelijke en menselijke waarheden tot een 'levend' en 'sprekend' ensemble waren samengesmolten.<sup>13</sup>

#### 8.1 HET GRIEKSE PATROON IN HET CHRISTELIJK-MIDDELEEUEWSE KUNSTSYSTEEM

Wij zullen de rustige, in zich-zelve haast ideale, schoonheid leeren genieten der beeldhouwwerken van het Parthenon (454 v. Ch.), de Venus van Melos (425), den Laokoon, getuigen der geboorte van den prototype des meest bekenden Apolloos [van Belvedere (bvhh)] (279).<sup>14</sup> (Thijms *Openingsrede* als hoogleraar aan de Rijksakademie in 1876)

Tussen Thijms *Openingsrede* uit 1876 en zijn kleine, voor een breed publiek bestemde *Toelichting*

<sup>11</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 5-6; Thijm, *De Heilige Linie*, p. 25, zie voor de Nederlandse Maagd als 'afgeleide' van Maria Broere, 'Maria', pp. 290-292; Cuypers, *Le château De Haar*, p. 59, zie voorts paragraaf 8.2 'De emulatie met het Parthenon'.

<sup>12</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, pp. 183, 197; Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 280, afb. 46,

299, 323, zie voorts paragraaf 8.3 'De emulatie met het Stadhuis op de Dam'.

<sup>13</sup> Broere, 'Maria', pp. 234, 245, 281 "typen der geschiedenis", Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst*, p. 85.

<sup>14</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 24.

der stoffeering van Voorzaal en Rembrandtzaal van het Rijksmuseum uit 1885, ligt de bouwcampagne van het Rijksmuseum ingeklemd. Terwijl de *Toelichting* een graadmeter vormt van de invloed van Thijm op het programma van het gebouw, geeft de *Openingsrede* in kort bestek zijn leeropdracht weer. Hierin staat de Westeuropese cultuurgeschiedenis centraal die Thijm mondeling in de collegezaal en schriftelijk op papier uitdroeg. Op complementaire wijze toonde het Rijksmuseum een visuele kunstgeschiedenis in steen, verf, doek, hout et cetera, waarin veel uit de *Openingsrede* herkenbaar is. Het concept-programma van De Stuers en Cuypers stelt zonder veel omhaal, dat de decoratie van het gebouw niet alleen als een geheel zijn bestemming zal verduidelijken, "maar tevens er toe [moet] bijdragen om de Kunstgeschiedenis van ons Vaderland, zoveel mogelijk op bevattelijke wijze aan het nageslacht voor oogen te stellen". De beoogde samenhang tussen lezen en kijken, voorstelling en woord onderstreepte Thijm nog eens in zijn 'Aforismen' met de overbekende spreuk van Sint Gregorius: "*De afbeeldingen zijn de boeken der leeken*".<sup>15</sup> Een dergelijke educatieve opzet 'tot lering en vermaak' was bij de Europese musea standaard. In het programma van het Rijksmuseum werd dit doel zowel via de collecties als aan de hand van de iconologische uitstraling van het instituut nagestreefd. Dit vormde een "*spiegel der historie*", een pantheon van nationale grootheden en bood een kartering van de eens door Nederland gedomineerde aardbol, aspecten die Thijm in zijn gedicht tegen de achterzijde van het Rijksmuseum tot uitdrukking zou brengen.<sup>16</sup> In een dergelijk wereldbeeld konden de klassieken uiteraard niet gemist worden. In 1854 al betoogde Thijm, in zijn opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst I', dat het te-

gen het wezen van het christelijk-westerse kunststelsel zou indruisen om de schoonheid en grootsheid van de Griekse en Romeinse werken te ontkennen of te bagatelliseren. Want

Dat systeem vindt zijn grond in de erkenning der waarheid, dat Gods Geest, onverholten of verbloemd, door alle volkeren gesproken heeft, bij wie kunstuitingen zijn waargenomen, die niet *stryden* met de eeuwige, onveranderlijke, hoofdwaarheden van het christelijk Godsbegrip en de daarin opgesloten moraal, en met dat christelijk Godsbegrip kan menige schoone plaats bij de heidensche schrijvers, menig antiek beeld- of bouwwerk niet alleen niet gezegd worden te *stryden*, maar de hoogste schoonheden der Heidenen verkondigen in tegendeel den God der Christenen.<sup>17</sup>

Als een echt 'braaf man' meende Thijm daar in een noot als kanttekening bij te moeten plaatsen, dat "*die hoogste, godverheerlijkende schoonheden eerder in de oude Letterkunde, dan in de Plastiek te zoeken zijn*". Dat het overigens zijn enthousiasme voor de 'zinnelijke' streling van die sculptuur onverlet.<sup>18</sup>

De legitimatie van dit allesomvattende 'stelsel' baseerde Thijm op authentiek middeleeuwse voorbeelden. Hij merkt op dat de beoefening van de wijsbegeerte en de theologie van Thomas van Aquino destijds probleemloos hand in hand ging met het bestuderen van Aristoteles. Terwijl een dergelijke symbiose navenant voor de bouwkunst gold, profiteerde het christelijke 'stelsel' hierbij bovendien van een toegevoegde dimensie. Zoals we bij 'Bezieling' zagen, zou Thijm in zijn opstel 'Over de Kompositie in de Bouwkunst I' (1848), in *De Heilige Linie* (1858), in *Geen Kerkelijke Bouwkunst zonder Orientatie* (1859) en in zijn diverse kritieken voor de *Dietsche Warande* (vanaf 1855)

<sup>15</sup> NAI, Bedrijfsarchief Cuypers en Co, nrs C 969 ongedateerd concept-programma, p. 1, Thijm, Aforismen, bijlage VI 14 'Aforismen'.

<sup>16</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 170 geciteerd aan het slot van het hoofdstuk 'Victorie', Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 259, zie voor "*Spiegel der Historie*" de cantate bij gelegenheid van de opening van

het Rijksmuseum door J. J. L. ten Kate, *ibidem*, pp. 289-290.

<sup>17</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 283-285 (cursivering door Thijm).

<sup>18</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 285 noot 1, zie voorts Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 128-129, waarin verwezen wordt naar Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 296-297.

benadrukken dat architectuur bij alle gelovige volkeren en in alle tijden hemelse openbaring is een afkorting van Gods schepping, een samenvatting van het universum zoals dit de mens bekend is. Thijm verklaart dit laatste fenomeen in zijn genoemde opstel over de bouwkunst uit de ingeboren behoefte van de mens om als onvolmaakte afspiegeling van Gods Wezen “met meerder, of minder bewustzijn, zijne Schepping na te bootsen”

Zo heeft men wel vernuftig en welsprekend beweerd, dat de tempels, door de verschillende volkeren gebouwd, steeds een naar gelijkenis strevend afbeeldsel, of, voor 't minst, een zinnebeeld waren van de wereldschepping. De bewijzen, die men hiervoor bijbracht, waren menigvuldig. Men haalde Nonnus' beschrijving aan van den Indischen Tempel der Harmonie, waar de god Brahma-zelf, temidden zijner schepping gezeten, omringd door zon, maan, sterren, den hemel, de zee, den Ganges (als vertegenwoordiger der stroomen), bergen, planten, dieren, enz., werd voorgesteld. Men herinnerde zich de Aegyptische tempels, welker zolderingen als het firmament waren geschilderd, en wier zware kolommen, met kapiteelen beladen waren, uit de groene kleur der boomen geleverd. Men kende, alsmede, de onderaardsche tempels der Oude Perzen, waarin het heelal was afgebeeld, en Creuzer<sup>19</sup> zegt, dat de Pelasgische bouwkunstenaars, in de koepeldaken of in de koepels boven en onder de grond, het gewelf des hemels en misschien dat van den schoot der aarde hebben willen navolgen. Tegen deze verklaring strijdt geenszins de gewone horizontale hoofdlijn der Grieksche en Romeinsche gebouwen – daar men zich eenmaal de aarde als een onmetelijke vlakke plach voor te stellen. (1) *Symbolik*, Ed. III, blz. 62.)<sup>19</sup>

Thijm zal dan ook nimmer de klassieke cultuur

haar plaats op de christelijk-artistieke wereldkaart misgunnen. Dit werd mede ingegeven door het besef dat het “*fijnst beschaafde volk der oudheid*” een even onverdachte als gezaghebbende pleitbezorger was voor de noodzaak van het oriënteren van sacrale gebouwen. Of, zoals Thijm in *De Heilige Linie* schreef: “*Het Parthenon, de heerlijkste peripteros, die door den helleensch geest ontworpen is, stond met zijn voorhoofd, waarop de geboorte van Pallas-Athene door Fidias was uitgehouwen – naar het Oosten*”<sup>20</sup>. Daarnaast realiseerde Thijm zich dat niet alleen in de renaissance, maar ook in zijn eigen tijd de “*de proportieeler des romeinschen bouwmeesters*” Vitruvius nog altijd actueel was. In diens werk *De architectura libri decem* was onder meer de klassieke equivalent van de christelijke ‘Heilige Linie’ te vinden. Vitruvius gaf onder meer voorschriften voor de verantwoorde dispositie en inrichting van steden, tempelhoven, ruimtelijke ensembles, et cetera. Nauw in samenhang daarmee manifesteerde zich het goddelijke grondpatroon van de cirkel en de kwadratuur. Dit schema was volgens de pythagoræers – de ‘antieken’ in de ogen van Vitruvius – door God als architect van het universum ten grondslag gelegd aan de schepping van de kosmos, ‘de harmonie der sferen’. Dat het driemanschap zich van de strekking van het klassieke epitheton ‘goddelijke demiurg’ bewust was, is inmiddels volop gebleken en geeft aan hoezeer hun visie in de antieke traditie was ingebed.<sup>21</sup>

Thijm zal met de invloed van de pythagoræers meer specifiek in aanraking zijn gekomen via het destijds alom genoten standaardwerk van Sulpiz Boisserée *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln* (1821-1831), waarin deze vriend van Goethe schrijft: “*Je mehr man in die Untersuchung der Verhältnisse eindringt, desto mehr überzeugt man*

<sup>19</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 215-216 (de noot bij Creuzer betreft een noot van Thijm zelf), Thijm, *De Heilige Linie*, p. 16, Thijm, ‘Nieuwe bouwwerken’ (1858), pp. 51-56, Thijm, *Geen kerkelijke bouwkunst zonder oriëntatie*, pp. 10-21, zie paragraaf 7.1 ‘Bezieling-Johannes-klassieke Magister operum als patroon van de architectuur’, en Hubar, ‘Van Melencolia I tot creatieve weemoed’, p. 3.

<sup>20</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 25.

<sup>21</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 14, Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 9, 12, 75, 78-79, met dank aan Kees Peeters voor de gegevens over de Platoonse en pythagoreïsche inslag van de inleiding van het negende boek van Vitruvius – zie daarvoor Granger, *Vitruvius on Architecture*, Edited from the Harleian Manuscript.

sich, daß das gleichseitige Dreieck, welches die Pythagoraer als Sinnbild der Minerva, der Weisheit, und unsere Vorfahren als Sinnbild der Dreieinigkeit verehrten, ( ) die wesentlichsten Grundlagen der alten Kirchenbaukunst ausmacht" <sup>22</sup> In dit licht bezien is het niet langer ongerijmd dat het klassieke fronton van het Rijksmuseum volgens de gelijkzijdige - pythagoräische - driehoek is gecomponeerd. Evenmin kan het nog verbazen dat Minerva - let wel - als pleitbezorgster van het museum een prominente plaats bij de Nederlandse Maagd heeft. Deze laatste verwijst, zoals we bij 'Kunsttempel' zagen tevens naar de maagd Maria, Thijms hoogste ideaal der kunst. De typus van dit ideaal lag, zoals en Broere en Thijm zouden betogen, in de Drieenheid, God zelf, wiens volmaaktheid door cirkel en driehoek begrepen werd. In welke mate deze metaforiek los van haar klassieke wortels verstaan kon worden vanuit de bijbelse traditie blijkt uit een van de passages in de onderdoorrit van het museum. Hier is onder andere de - 'pythagoraisch' gekleurde - spreuk uit het oudtestamentische boek *Wijsheden* gekalligrafeerd, dat God het al met maat en gewicht en getal geschapen heeft. Of om Thijm te parafraseren, die deze trits zoals we hierboven zagen, tevens verwerkte in een kwatrijn op Cuypers. God heeft de kosmos als aartskunstenaar volgens een verheven 'Kompositie' op de grondslag van zijn eeuwige orde, onverstoorbare harmonie en maat, en onmeetbaar plan samengesteld <sup>23</sup>

De onverbloemde erkenning van de voortrekkersrol van de klassieken in de voorgevel van het Rijksmuseum heeft een tamelijk paradoxaal trekje, omdat juist Thijm gangbaar gepresenteerd wordt als de criticus die brak met het tot vervelens toe gehanteerde, oververzadigde Classicisme. Bij nader aanzien echter betreft zijn negatieve oordeel niet de waardering voor de antieken op zich, maar

het blijvend hanteren van de uitgeleefde klassieke stijlen in eigentijdse architectuur. Zo zou hij bij gelegenheid van de "Vierde Openninghe" van de *Dietsche Warande* de hand heffen tegen die pseudo-architecten, die botweg "op hun instinkt af" zich wagen aan het meest verheven genre, dat van de sacrale architectuur, van "kerken, dat is – godsdienstige, maatschappelijke, en aesthetische centrums". Deze "gewetenloze rijmelaars" lijden aan onkunde, wansmaak en eigenwaan. "Een dicht floers hangt hun voor de oogen, en achter dat duistere floers krabbelen zij hunne onbekookte ontwerpen op de geduldige blaadtjens van een zakboekjen". In 1843 had Thijm dit reeds in het algemeen zijn quasi-artistieke tijdgenoten verweten. Net als zij galmen ook de architecten er maar wat op los, met als gevolg dat zij uit gebrek aan bezieling en techniek marchanderen in misplaatste stukadoorsgotiek of in verkeerd begrepen byzantijs, dat zij van het echte "limburgsche" romaans niet weten te onderscheiden.

Zij zien niet, hoe de grieksche tempelbouwers, de roomeinsche badstooft- en cirkontwerpers [sic], en de architecten der eerste Renaissance, opgeschrikt worden in de moederaarde, die hun stof verzameld houdt, wanneer men in onzen tijd van 'monumentale' kerken spreekt, en meent dat de 'vijf orders' nog tot iets germaansch christelijks bruikbaar zijn. Die 'vijf orders' – eene bespotting der kunst van Paestum en de Akropolis! <sup>24</sup>

Niet alleen wraakt Thijm hiermee het gebrek aan kwaliteit, maar lijkt hij tevens aan te geven dat de obligate classicistische canon allerm minst tot het authentieke Griekse erfdeel behoort. Afgezien daarvan heeft het als niet-christelijk of inheems systeem nauwelijks nog zeggingskracht voor de hedendaagse praktijk. Opvattingen als deze bezorgde Thijm de gram van Vosmaer, die hem in 1878 zijn benoeming op de "openbare leerstoel" aan

<sup>22</sup> Boisseree, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, p. 36, vergelijk Van der Woud, 'Steenen Mystiek', p. 39, die daar echter geen consequenties aan verbindt.  
<sup>23</sup> *Wijsheden*, 11. 21, Thijm, *Klimop en rozen*, p. 7, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 120, voor Maria als ideaal, vergelijk voorts Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst ver-

eenigd", pp. 169-175 en paragraaf 4.5.1 'Bezieling-Maria'-Conceptie', Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 330.

<sup>24</sup> Thijm, 'De warandemeester', pp. 9-10, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 208-210, zie Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 152-153.

de Rijksakademie zou betwisten, omdat zijns inziens de nieuwbakken hoogleraar de katholieke middeleeuwse stijlen plaatste boven de *"archaïstische"* van de antieke cultuur. In zijn repliek aan Vosmaer bevestigt Thijm dat hij in de negentiende-eeuwse bouwwerken liever geen *"kopijen"* van het Parthenon of Erechtheion als kerken ziet, noch Propylaeen voor een station - Euston Station in Londen - of *"kapitoolvormen"* voor stadhuizen. Wijst Thijm dergelijke replica's uit de aard der zaak principieel af, hij geeft in zijn vele kritieken wel te kennen dat de klassieke architectuur puur in haar beginselen - zoals de orientatie en de getalsverhoudingen - nog actualiteitswaarde heeft voor de eigen tijd. Voor het overige wenst hij *"in 't algemeen LIEVER een stijl ontsproten op christelijke bodem, gekweekt door de zon der christelijke germaansche beschaving"*. Hield dat nu echter in dat Thijm volkomen wars was van de *"grootsche schoonheid der grieksche tempels"*? Had Vosmaer daaruit de al te voorbarige conclusie mogen trekken dat het Thijm niet lukte om zijn leerlingen enthousiast te krijgen *"voor de klare en verheffende eurhythmie der akropool-wonderen?"* Het antwoord luidt gemotiveerd 'Neen' <sup>25</sup>

Vanuit dit perspectief wordt de vraag wel zeer intrigerend, hoe een strijdbare protagonist van de 'moderne' gotico-Oudhollandsche' rijksbouwstijl in de trant van C. H. Peters, als De Stuers - die ijverig met Vosmaer polemiseerde over het 'bouwkunstig spook' in de controverse tussen klassiek en middeleeuws-inheems - het Grieks doorspekte decoratieprogramma van het museum wist te presenteren. De Stuers verwoordt zijn visie het meest direct in een artikel over Cuypers uit 1900. Hierin vertelt hij hoe de architect hem bij zijn eerste *"lessen"* al overtuigde van het noodzakelijke *"logisch beginsel"* in de bouwkunst: *"Eerst wanneer, ten gevolge van het ontdekken en toepassen van nieuwe constructieve methoden, nieuwe vormen als vanzelf ontstaan en in verband daarmede andere"*

*decoratieve oplossingen geboren worden, is er redelijkerwijze sprake van een nieuwen stijl"*, had Cuypers hem geleerd <sup>26</sup>. Dit spontane, organische en bij uitstek rationele beginsel was door de Grieken en de middeleeuwse bouwmeesters wel begrepen, meende de architect, maar door de Romeinen en de renaissance-kunstenaars in het geheel niet. Het was dus zaak, zou Cuypers De Stuers voorgehouden hebben, om de belangstelling vooral te richten op de bouwwerken van de Grieken en de middeleeuwen. Al boden vooral de middeleeuwse gebouwen een *"uitmuntend richtsnoer"* voor de hedendaagse architect, De Stuers wilde gestipuleerd hebben dat de grondslag van Cuypers' bouwkunst op even volwaardige wijze in de Griekse cultuur verankerd lag <sup>27</sup>. Vermoedelijk zinspeelde hij hiermee tevens op de herkomst van diens proportiesysteem, dat met het geometrische diagram in de schetsrol van de *'meester van het werk'* geprononceerd naar voren komt. De literaire bron van dit door De Stuers pas laat onthulde 'classicisme' van Cuypers valt onmiddellijk te herleiden tot de *Entretiens* van Viollet-le-Duc uit 1863-1872. In zijn colleges hanteerde de Franse oudheidkundige en architect precies dezelfde voorkeur voor het 'strengere' Grieks, onder meer door dit af te zetten tegen het constructief imposante, maar toch veel minder artistiek geachte Romeins. Cuypers zou op dit punt nog in 1913 Viollet-le-Duc aanhalen.

Les Grecs, gens de goût par excellence, savaient bien, qu'en imposant à leurs architectes des programmes très compliqués, ils ne pouvaient exiger d'eux l'emploi d'une forme simple, aussi, dans tous les monuments qu'ils nous ont laissés, s'il est une chose qui doit avant tout exciter notre étonnement, c'est l'extrême simplicité des programmes et des habitudes, des plans par conséquent. Mais vouloir appliquer, de nos jours, ces formes, conséquences naturelles de besoins très restreints, aux exigences de notre état social, c'est nous poser un pro-

<sup>25</sup> Thijm, *Aan mr C. Vosmaer*, pp. 4, 8-9 (kapitalen van Thijm), zie over deze twist Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten', pp. 170-172, vergelijk voorts Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 281-305.

<sup>26</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1900), p. 196, De Stuers, 'Een bouwkunstig spook', pp. 3 e v., zie verder paragraaf 10.1 'Een middeleeuws thema in Griekse vormen'.

<sup>27</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1900), pp. 196-197.



blème insoluble Les Romains, gens pratiques, ont demandé beaucoup plus, leurs programmes sont, relativement à ceux des Grecs, compliqués, étendus variés, aussi leurs architectes, adoptent des dispositions et constructions nouvelles en rapport avec ces nouveaux besoins et s'ils empruntent aux Grecs certaines formes, c'est plutôt une interprétation qu'une imitation Ces formes les gênent souvent, ils les modifient ou les corrompent, si l'on veut Les Occidentaux du moyen âge, presque aussi pratiques que les Romains, mais plus artistes, abandonnent définitivement les formes grecques gâtées ou appliquées mal-à-propos par les Romains, pour en adopter qui leur appartiennent en propre, et qui sont bien l'expression des mœurs et des usages de leur temps <sup>28</sup>

Kortom, Cuypers kon voor het iconologisch uitspuren van het Griekse classicisme, dat hem op de Antwerpse Academie door Ferdinand Berckmans was ingeprint, ampele rechtvaardiging zoeken bij Viollet-le-Duc Net als Cuypers zag de Fransman de meerwaarde van de Grieken vooral in de artistieke interpretatie van de statica, die resulteerde in "*combinaisons de lignes que l'expérience a plus tard converties en lois de stabilité*" Uit hun bouwpraktijk was het modulaire proportiesysteem ontstaan dat, gecodificeerd door Vitruvius, in de middeleeuwen verder was verfijnd <sup>29</sup> Bij dit leunen op Viollet-le-Duc mag dan ook zeker niet uitsluitend in termen van een op maat gesneden ontsnappingsclausule gedacht worden, waarmee de genoemde verwijten van Vosmaer cum suis gepareerd konden worden Legitiem of niet, door 'middeleeuws' te ontwerpen deed Cuypers volgens de *Entretiens* volledig recht aan het Griekse

erfgoed Nu die ontwerpmethodes als een 'logische', 'rationele' en 'organische' erfenis van de antieke cultuur gepresenteerd kon worden, ondervond De Stuers in zijn tekst bij het plaatwerk van het Rijksmuseum (1898) geen enkel beletsel om een concordantie te ponen tussen de middeleeuwen en de 'Gouden Tijd' van Phidias en Pericles, respectievelijk de beeldhouwer-supervisor en de staatsman-opdrachtgever van het Parthenon <sup>30</sup> Voor een dergelijke benadering had Thijm al in 1866 de weg gebaand Bij zijn recensie van Cuypers' inzending voor het Nationale Monument op het Plein 1813 - door Vosmaer scherp bekritiseerd - schrijft hij dat de Nederlandse Maagd in het ontwerp is weergegeven in klassieke trant "*Grieksch, in de stijl der beste periode*" Hij voegt er aan toe "*dat de majestueuze schoonheid van het eerste bloeitijdsperk van den Grieksch en stijl schier geheel over-een-komt met datzelfde moment in den gothischen*" Met deze concordantie werd niet alleen aan de *Entretiens* van Viollet-le-Duc recht gedaan, maar ook aan Winckelmanns periodisering van de antieke cultuur, waarin het eerste hoogtepunt bestond uit de grootse of sublieme stijl van Phidias <sup>31</sup> Nu deze periode als concordantie werd opgevoerd van de 'Gouden Tijd' van de middeleeuwen, was er reden te over om de uit die tijd daterende modellen zowel te huldigen als te - willen - evenaren, zo niet te overvleugelen Deze 'edele emulatie' uitte zich bij het Rijksmuseum in de wedstrijd met het Parthenon

<sup>28</sup> Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', p. 95 (cursivering door Cuypers), verwijst naar Viollet-le-Duc, *Entretiens*, deel 1, 'Huitième entretien', pp. 333-334, deel 1 van de *Entretiens* bevat een doorlopende vergelijking van de Griekse, Romeinse, middeleeuwse en - aan het slot - vroeg-renaissancistische architectuur en sculptuur

<sup>29</sup> Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', p. 96 (vet=cursief in de tekst van Cuypers), *Entretiens*, deel 1, 'Septième entretien', p. 288, voorts Collins, *Changing ideals*, pp. 79-95, over de ontwikkeling van het proportiesysteem in het bijzonder Viollet-le-Duc, *Entre-*

*tiens*, deel 1, 'Neuvième entretien', pp. 385-448, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, 'Proportion', pp. 532-561, ibidem, deel 8, 'Symetric', pp. 511-522, zie voorts de paragrafen 1.2 'Het bouwkundeonderwijs te Antwerpen' en 1.3 'Stijl als decorum'

<sup>30</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2

<sup>31</sup> Thijm, 'Het Haagsche monument', p. 151, zie voor de strijd om het monument Schiferli, "Een nationaal gedekteken voor november 1863", pp. 76-89, zie voor Winckelmanns periodisering Honour, *Neo-classicism*, pp. 58-62, en Collins, *Changing Ideals*, pp. 83-84

## 8.2 DE EMULATIE MET HET PARTHENON

Bootsen wij op die wijze de Grieken na, dat ons de christelijke kunst worde, wat hun de heidensche was <sup>32</sup> (Thijm, Kunst-Aforismen van Reichensperger)

Nu de achtergrond van het Griekse patroon in de voorgevel van het Rijksmuseum meer reliefs heeft, kan nader ingegaan worden op de rol van de drie leidmotieven van de hoofdstructuur. Terwijl de 'Oudhollandsche' karakteristiek deels middeleeuws, deels renaissancistisch en dus deels 'antiek' werd ingevuld, heeft het driemanschap de klassieke concordantie nader bepaald door haar af te stemmen op de emulatie met het Parthenon. Zoals hiervoor al werd uitgelegd en nog vaker ter sprake zal komen, lijkt men met de verwijzingen naar het Parthenon en Minerva te hebben willen voldoen aan de onstillebare behoefte om het programma van het Rijksmuseum te legitimeren op grond van die elementen uit het klassieke erfgoed, die als voorafbeelding van christelijke schoonheidsnormen geïnterpreteerd konden worden. Zo werd de band tussen klassieke, middeleeuwse, 'Oudhollandsche' en 'moderne' christelijke kunst geprofileerd. Tevens was het zaak om te bewijzen dat eigentijdse kunstuitingen - het Rijksmuseum - niet onder behoefden te doen voor de topstukken uit deze gouden tijden van het verleden.

Wie zich bewust van deze artistieke wedijver het Rijksmuseum opnieuw bekijkt, merkt dat Cuypers de beide stilistische grondtonen van Viollet-le-Duc en De Stuers in de voorgevel helder laat doorklinken. Zijn even geliefde als omstreden middeleeuwen hebben de door De Stuers beschreven, "logische" stijl van het complex bepaald. Cuypers liet reeds in 1864 aan Thijm weten, dat aangezien de Nederlandse renaissance-façades op de gotische waren "gekalkeerd" en de zestiende eeuw zonder gotisch te zijn toch steeds

gotisch had geconstrueerd, men mocht concluderen dat hechte constructies ook met renaissancevormen konden samengaan.<sup>33</sup> De Stuers bevestigt dit uitgangspunt expliciet voor het Rijksmuseum. Cuypers had zich er niet halfslachtig van afge maakt door beginselloos lukraak ornamenten van "Grieksche tempels" te verwerken. *"Integendeel erkende hij een logische architectuur in de Nederlandsche bouwwerken uit de eerste helft der XVI<sup>de</sup> eeuw, toen men de versieringsmotieven aan de Renaissance ontleend [en dus aan de antieken (bvhh)] alleen toe paste voor zover zij vereenigbaar waren met de vormen door den bouw gevorderd"* <sup>34</sup>

Bij de voorgevel van het museum bood het 'Oudhollandsche' kader zonder enig probleem alle ruimte aan de genoemde antiquiserende elementen, ook al meenden tegenstanders dat dat raamwerk bij Cuypers veel te middeleeuws getint was om geassocieerd te kunnen worden met de bloeitijd van Lieven de Key en Hans Vredeman de Vries. Daarnaast wist De Stuers met zijn tekst deze klassieke motieven impliciet als voorwaarden-scheppend voor de renaissance aannemelijk te maken. Ook al stuitte dit vermengen van stijlen op fel verzet bij Vosmaer, voor het driemanschap zal zeker het argument geteld hebben, dat men zo juist geheel in de geest van de 'Oudhollandsche' renaissance handelde. Had niet de primus inter pares van de kunsttheoretici, Carel van Mander, zijn historische bouwwerk op het fundament van de antieken opgetrokken? In 'Het leven der oude Antijcke Doorluchtighe Schilders/ Egyptenaers/ Grieken/ en Romeynen. Beschreven door Carel van Mander', uit 1618, roemt hij Apelles als *"Prince der Schilders"*, wiens motto *"Nulla dies sine linea"*, zoals bij 'Arbeid' bleek, woordelijk wordt aangehaald. Voorts wordt aan de hand van Zeuxis het beginsel van de klassieke *electio* toegelicht, waarbij de schilder de verspreide schoonheden uit de werkelijkheid weet samen te voegen tot één, onnavolgbaar geheel. Elders wordt uiteraard Phi-

<sup>32</sup> Reichensperger, 'Eerste handvol kunst-aforismen', p. 152, nr x

<sup>33</sup> Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 313 citeert een brief van Cuypers aan Thijm d.d. Sint-Matthias 1864,

afkomstig uit KDC, Archief Thijm, inv. nr. 242

<sup>34</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 8

dias opgevoerd die, zoals Van Mander verhaalt, door de staatsman Pericles belast was met het toezicht op de werken van het Parthenon en als zodanig in de ogen van het driemanschap als een eerste *Magister operum* kon of had kunnen gelden.<sup>35</sup>

Een prachtige illustratie van deze veelzijdig gelegitimeerde Grieks-'Oudhollandsch'-middeleeuwse symbiose vinden we, zoals al werd opgemerkt, in de (heraldisch) linkervleugel van het fries boven de 'triomfpoort' - onderdoornit - van de voorgevel. Hierop is volkomen anachronistisch de middeleeuwse *Magister operum* als klassieke 'meester van het werk' afgebeeld. Gesteund door zijn opzichter en ambachtslieden geeft hij leiding aan het optrekken van een bouwwerk. Rechts van het midden is een werkman doende met de voltooiing van een beeld, dat direct te herkennen valt als de beroemde Artemis van Praxiteles. Als symbolische voorafbeelding van Cuypers' eigen praktijk zou deze voorstelling de boodschap kunnen bevatten, dat de superbe kwaliteit van de Griekse kunst mede ontstond doordat zelfs beeldhouwers van de portee van Praxiteles onderworpen waren aan de visie van de *Magister operum*. In het reliëf behelst deze figuur als personificatie een samenvatting door de tijd van beroemde meesters, variërend van Phidias tot Vitruvius.<sup>36</sup> In het voorbijgaan schijnt het driemanschap zo tevens getuigenis af te leggen van de universaliteit van hun "systeem". Anders dan hun opponenten, de classicisten, laten Cuypers, De Stuers en Thijm zich niet leiden door een geborneerde voorkeur voor slechts één stijl. Hun liefde voor de middeleeuwen - en de vroegste in-

heemse renaissance - paren zij net als Viollet-le-Duc aan een "grote vereering voor de grieksche kunst", die zij hulde brengen vanwege "haar strenge toepassing der groote beginselen in hare werken". Cuypers lijkt dan ook tevens over zichzelf en zijn beide kompanen te spreken, wanneer hij deze bewondering van zijn Franse collega meent te moeten benadrukken, "omdat zij duidelijk spreekt van zijn groote onpartijdigheid, zijne van alle eenzijdigheid vrije ruimte van opvatting, die het goede en ware en schoone overal zoekt".<sup>37</sup>

Zowel de tekst die Cuypers aan Viollet-le-Duc wijdt als Vermeylens kleimodel van 'de meester van het werk' onthullen nog een ander saillant detail. Terwijl Cuypers vertelt dat zijn Franse collega grote liefde koesterde voor "Sicilie met zijn merkwaardige overblijfsels van Grieksche kunst", toont het kleimodel een Dorische tempel op de achtergrond, die in het definitieve fries is weggelaten. Met dit bouwwerk werd niet aan de goeddoervende bloeitijd van de Griekse cultuur gerefereerd, maar aan de oude, "strenge" en "archaïstische" stijl, die veelzeggend genoeg onder meer te zien was op Sicilie en bij Paestum. Zoals elders bij 'Zuidnederlandse Kunstenaars' wordt aangegeven, was door de studies van Winckelmann het gangbare vooroordeel weggenomen als zou de Griekse oudheid inferieur zijn aan de Romeinse. Niettemin hadden en hielden overtuigde classicisten met de als grof ervaren Dorische stijl grote moeite. In de context van de vereering voor 'primitieve' cultuurperiodes kon men echter deze oudste Griekse cultuurfase niet langer negeren. De voorliefde van Viollet-le-Duc, maar ook van

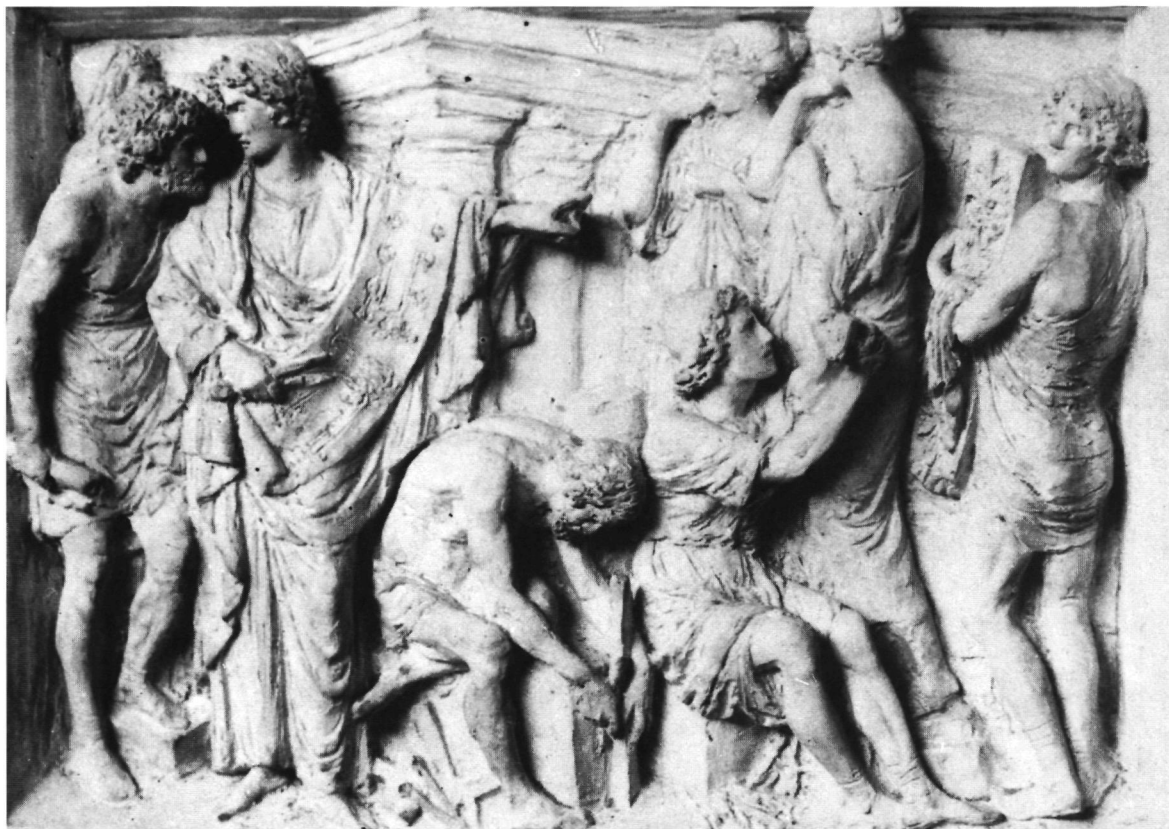
<sup>35</sup> Van Mander, 'Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders', fol. 3 e v (Phidias), fol. 14 e v (Apelles), fol. 5a e v (Zeuxis).

<sup>36</sup> Zie voor de titel *Magister operum* met name de inleiding tot hoofdstuk 1 'Van universele meester tot *Magister operum*', waarin terzake van de herkomst en de belangrijkste varianten verwezen wordt naar Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. v, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp. 107-116, i h b pp. 111, 113, Didron, *Artistes du Moyen Age*, p. 146 (in Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, pp. 110 wordt ten onrechte verwezen naar pp. 82, 117), Germann, *Neugotik*, pp. 47, 87, 137, 147-

151, 162-163, 171-172, Goethe, 'Von Deutscher Baukunst', pp. 5 e v, Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51-58, Thijm, *Jacob van Campen*, p. 129.

<sup>37</sup> Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', pp. 95-96 (vet=cursief in de tekst van Cuypers).

<sup>38</sup> Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', pp. 95-96, Thijm, 'De warandemeester', pp. 9-10, Thijm, *Aan mr. C. Vosmaer*, p. 9, Collins, *Changing Ideals*, pp. 79-95, Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, pp. 107-145, Honour, *Neo-Classicism*, pp. 50-62, Middleton, *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, pp. 175-176, 185-187.



90 Historische foto van het kleitablet van *"de meester van het werk"* van Frans Vermeylen: op de banderol van de architect is de plattegrond van een Griekse tempel te zien, die op de achtergrond in Dorische stijl wordt gerealiseerd; een jonge beeldhouwer is doende het ontwerp van Praxiteles voor Artemis uit te voeren. Op de voorgrond verbeeldt de steenhouwer de praktisch-geometrische kant van het bouwbedrijf. Amsterdam 1881.

Herkomst: NAI, Rotterdam.

Thijm, Cuypers en De Stuers voor de Dorische tempels van Paestum en het Parthenon kan dan ook opgevat worden als een duidelijk gebaar naar diegenen voor wie klassiek nog altijd identiek was met Romeins en zijn door Thijm gewraakte *"vijf orders"*.<sup>38</sup>

Winckelmanns grootste invloed gold echter niet de architectuur, maar de beeldhouwkunst, hetgeen, zoals gesteld, alleen al valt na te wijzen, doordat hij bij wijze van spreken estheta van

Goethe en Friedrich Schlegel tot Rheinvis Feith, Vosmaer en Thijm met andere ogen naar de Griekse sculptuur leerde kijken. Thijs vriend en mentor Cornelis Broere, zou in 1855 over de Griekse kunst schrijven: *"In deze versmelt het goddelijke of ideale in het menselijke, en is derhalve alles geregeld, beredeneerd en berekend"*.<sup>39</sup> Dit meesterschap ging gepaard met een vermenschelijking van de godheid, waardoor de eredienst tot kunstuiting werd. Broere demonstreert dit esthetiseren

<sup>39</sup> Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', p. 102.

van de godsdienst door de Grieken aan de hand van de cultus rond Apollo Een stap terug en we zijn bij Winckelmann, die in zijn verukking over de Apollo van Belvedere schreef, dat dit topstuk "*das höchste Ideal der Kunst ( ) des Alterthums*" toonde de beeldhouwer had dit werk puur op de leest van het 'ideaal' geschoeid en slechts zoveel van het stoffelijke gebruikt als strikt noodzakelijk was Elders merkte Winckelmann op dat de zinnelijke charme uit de natuur werd geput, waartegenover de ideale schoonheid door de gesublimeerde, verheven gelaatstreken uitgedrukt werd Hierdoor ontstond een deels menselijk, deels goddelijk amalgaam <sup>40</sup> Navenant gold dat voor de Medici Venus - van het type Urania - die immers de vrouwelijke pendant vormde van de Apollo van Belvedere 'als hoogste ideaal der klassieke kunst'.

Hoewel eerder bleek dat Thijm kanttekeningen plaatst bij het zedelijke karakter van de heidense plastiek, toont hij zich in zijn eerste opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst' (1854) vol lof over de klassieke beelden uit de tijd van Phidias en Praxiteles In stellige bewoordingen distantieert hij zich van de Romeinse beeldhouwkunst, die immers slechts "*eene grover herhaling*" vormt Tegenover dit boerse nabootsen staat de door Thijm in zijn opstel aangehaalde definitie van Cicero over de Platoonse Idee, die als vanzelf leidt naar de parabel van Phidias, die naar een innerlijk toonbeeld van schoonheid - "*species pulchritudinis eximia*" - zijn volmaakte beelden modelleerde Zoals uiteen is gezet, wordt deze 'ideale' schoonheid gesymboliseerd door Venus Urania, die poseert voor de Griekse 'Lucas' in het fries boven de onderdoornit <sup>41</sup> Thijm toont zich in zijn opstel sterk onder de indruk van het idealiserende karakter van de antieke uitbeeldingsmetho-

den, waardoor de Grieken het - Winckelmanneske - summum van natuurlijke en 'eindige' schoonheid hadden weten te treffen Hun kunst vergenoegde zich er niet mee de natuur botweg na te maken, maar bediende zich van een "*Kunst-ideaal*", dat in het spoor van Zeuxis zijn "*toppunt [bereikte] door het edele, of schoone, of lustige uit de natuur, bij-een te lezen*", om dit tot een ongevenaard ensemble als de Apollo van Belvedere samen te voegen Op typisch romantische wijze, ontleend aan Schlegel, zet hij deze kunst af tegen de middeleeuwse

De griekse beelden zijn schoone figuren dezer aarde, die, om dat zij verondersteld worden hare wenschen niet verder dan het stoffelijke gericht te hebben, tot eene zekere mate van zelfgenoegzaamheid, van volkomenheid in hunnen kring, van kalmte, maar tevens van werkloosheid gekomen zijn, het leven en streven der ontvlamde liefde [van de christelijke kunst (bvvh)], der onvoldane behoefte naar het Oneindige, het bewustzijn der Eeuwigheid in hooger staat, straalt u uit de koele beelden der Grieken niet tegen <sup>42</sup>

In een noot verwijst Thijm naar Lessing, die de Griekse plastiek typeerde als "*verpersoonlijkte abstracta, die altoos de zelfde karakterisering behouden moeten, om herkenbaar te zijn*" Als model bij uitstek van deze ambitie werd een kopie van 'Winckelmanns' Apollo van Belvedere in de permanente expositie van gipsafgietsels in de westelijke binnenhof van het Rijksmuseum naast Lessings geliefde Laokoon opgesteld <sup>43</sup> Dergelijke naakte concepties kon Thijm, zijn bedenkingen ten spijt, naar het publiek toe verantwoorden door te constateren dat zij apelleerden aan een zuiver en edel - Winckelmannesk - welgevallen, mits men ze bekeek met "*een onbedorven gemoed*"

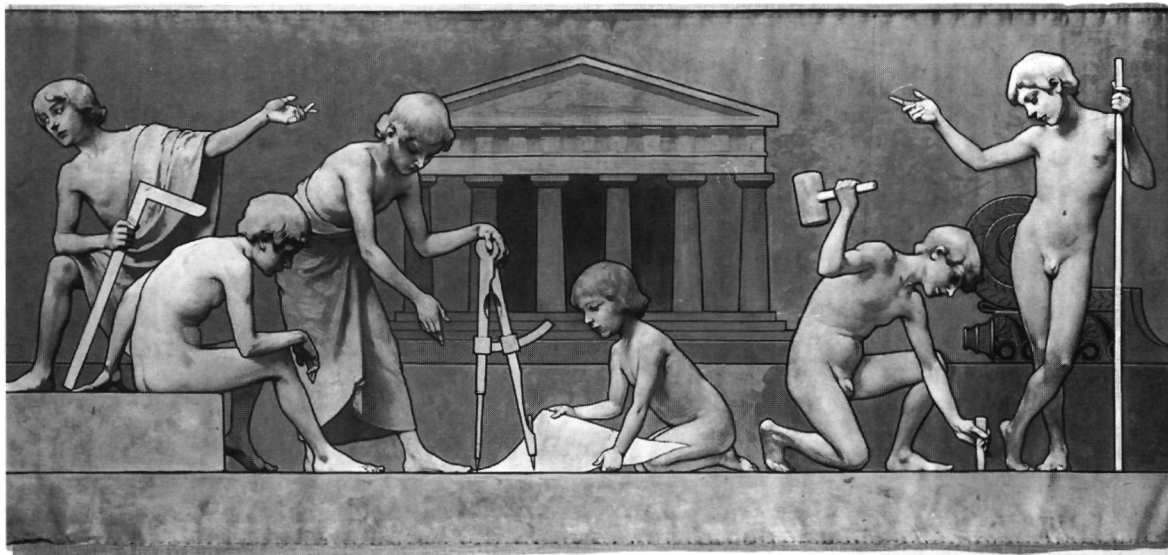
<sup>40</sup> Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, p 364, vergelijk voorts Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, pp 11, 13

<sup>41</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 285, 287 noot 1, 290, zie paragraaf 6.3.3 'De Concordia in het relief De Teeken- en Schilderkunst'

<sup>42</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 287,

287 noot 1, 298, 290 (citaat), 303 (citaat), Hubar, 'Deel-hebben aan de kunst', pp 128-129

<sup>43</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 290 noot 2 (vet=cursief in de tekst van Thijm), zie voor de expositie van afgietsels De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, plaat 26, en voorts *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels*



91 P.J.H. Cuypers (ontwerp) en G. Sturm (uitvoering), *Grisaille gewijd aan de bouwkunst*, eertijds aanwezig in de Voorhal van het Rijksmuseum: opvallend is de Dorische tempel op de achtergrond, vermoedelijk gemodelleerd naar de tempel van Hera bij Paestum. Amsterdam circa 1890.  
Foto: Rijksmuseum-Stichting Amsterdam.

De dubbele gevoelens die zich in Thijms recensies manifesteren jegens het naakt in de kunst komen in het volgende hoofdstuk uitgebreider aan de orde. Hier mag alvast opgemerkt worden dat het adagium "*Dem Reinen ist Alles rein*" een verzoevende rol heeft gespeeld bij het voornoemde tafereel met de Griekse 'Lucas' of Apelles: zoals bekend, is deze schilder de verbijzondering van Arbeid in de topgevel en heeft hij Venus Urania als voorafbeelding van Maria tot model.<sup>44</sup> Dit beeld vormt een assemblage van de naakte, maar als *pudica* of kuis betitelde beelden van de Venus van de Medici, de Venus van Knidos van Praxiteles, de Venus van Melos en de Venus van het Capitool. Vergezeld door de peinzende, contemplatieve Amor illustreert zij het zowel neoplatoonse

als christelijke adagium dat de liefde voor die zuivere en zedige schoonheid, waarvan "*God, in Zijne eeuwige Schoonheid, de typus is*" (Thijm), de crux van het christelijke kunstsysteem is. Hierdoor kon de Griekse plastiek - met in haar kielzog het classicisme van Vermeylen - emanciperen tot "*die hoogste, godverheerlijkende schoonheden*", waarvan Thijm haar aanvankelijk buitensloot.<sup>45</sup>

Hoe sterk het programma innerlijk verweven is, blijkt opnieuw bij de controle van de inhoud van de pendant van het Apelles-reliëf, waarin de Griekse "*meester van het werk*" aanwijzingen geeft om "*der Muzen Huis*" op te richten. Door zijn houding verwijst hij immers naar Apollo van Belvedere, god van de kunsten en de muzen, welk beeld van Winckelmann als tweede motto mee-

<sup>44</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp. 8-10; Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 300.

<sup>45</sup> Zie paragraaf 6.3.3. 'De Concordia in het reliëf De Teken- en Schilderkunst'; Thijm, 'Over de Kompositie in

de Kunst', pp. 220, 285 noot 1; Panofsky, *Iconologie*, pp. 110-111; Clark, *The Nude*, pp. 64-112, met afb. 67 Venus Medici; zie voor de Venus-figuren Richter, *A Handbook of Greek Art*, pp. 142 afb. 188, 160 afb. 214, 170 afb. 228.

kreeg “*was Natur, Geist und Kunst hervorzubringen vermogend gewesen, lieget hier vor Augen*”<sup>46</sup> De toonaangevende positie van de architect uit deze allegorie wordt uitgewerkt in de cartouche van de gevel (heraldisch) rechtsboven Twee putti tonen hierin de ontwerptekeningen van het Rijksmuseum, die Cuypers als geestelijk erfgenaam van de pythagoraeïsche meester volgens de bijna volmaakte geometrische patronen heeft samengesteld De parallel tussen God, die het al met maat en getal en gewicht geschapen heeft, en Thijms creatieve ‘aartskunstenaar’ krijgt een forse nadruk door het portret van Cuypers Gekleed in Grieks gewaad als demiurg of “*aertsbouheer*” wordt hij door de Nederlandse Maagd met als middelares Pallas Athena - ‘van’ Phidias - uitgenodigd om het museum te bouwen Zoals Phidias als supervisor (*Magister operum*) in het “*voorhoofd*” van het Parthenon of de Maagdentempel de geboorte van Pallas Athena (Minerva) had gebeuteld, zo zou Cuypers in het frontispies van het Rijksmuseum de Nederlandse Maagd als centrale figuur vereeuwigen Hierbij zal ongetwijfeld een drievoudige analogie van invloed zijn geweest Terwijl het Parthenon in de vroege middeleeuwen herbestemd werd tot kerk met als titelheilige de Moeder Gods, werd het Rijksmuseum impliciet aan de Madonna toegewijd via haar representante de Nederlandse Maagd Als afgeleide van Maria verwijst zij volgens Thijm naar de maagdelijke conceptie en geboorte van de kunst - men vergelijkte het tegeltabelau van Bezieling te Roermond - waaruit de topstukken in het Rijksmuseum waren ontstaan Geheel in deze lijn, van Thijms visie op Maria als hoogste ideaal der kunst, zou De Stuers de Nederlandse Maagd en de Kunst als synoniemen hanteren bij de beschrijving van de beide reliefs met Minerva ‘Media-

trix’, de expositie van Cuypers’ bouwplan en de sleutelaanbieding door de muzen<sup>47</sup>

Bijzonder genoeg werd door deze klassieke verwijzingen niet alleen inhoud gegeven aan de beoogde evocatie van het Parthenon, maar en passant opnieuw de voorbeeldfunctie onderstreept van de ‘Oudhollandsche’ cultuur Ditmaal gebeurde dat niet door de persoon van Carel van Mander, maar in de figuur van Thijms meest geliefde dichter, Vondel In zijn novelle over *Een Amsterdamsch Musijck-Collegie in de XVII<sup>e</sup> Eeuw* uit 1861 haalt Thijm een uitvoerig gedicht van Vondel aan op het portret van Isabelle Benzi, geschilderd door Carel van Savoy, waarin de wisselwerking tussen geestelijk en zinnelijk schoon centraal staat Met name de volgende passage verduidelijkt de invloed van dit genre literatuur op het decoratieprogramma van het Rijksmuseum

Maar hier – onnoodig is ‘t de Schoonheid wijd te zoeken

De mildheid van Natuur, al-teffens uitgestort,  
te rijk valt voor penceel, paneel en schilderdoeken  
Hier schiet aan geest en kunst Apelles veel te kort  
Ware Isabelle in de eeuw van ‘t uitgeleerde Athenen,  
Daar de aangebeden kunst de keur van joffren had,  
Het aldooersnuffelend oog des kunstenaars verschenen –  
De beitel had haar schijn in marmeersteen ge-  
vat  
gevat voor Pallas, of een Venus, ofte t’zamen  
Voor Venus en Minerve, en op ‘t altaar geeerd  
Het eenig beeld, daar twee godinnen in verzamten,  
En met die majesteit de tempels gestoffeerd,  
Hier schijnt een dageraad, in ‘t aanschijn, óp te blozen,  
Vóór ‘t rijzen van de zon te mengen blank en rood –  
Bezielde lelien en levendige rozen!<sup>48</sup>

Het aantal elementen in dit gedicht dat met bete-

<sup>46</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p 11

<sup>47</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12, Thijm, *De Heilige Linie*, p 120, zie voor Thijms “aartskunst” o m Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p 217, zie voor Cuypers’ vrij late titel als ‘d’Aertsbouheer” van het Rijksmuseum de inleiding van

S de Clerq voor het jubileumnummer van het *Bouwkundig Weekblad* bij Cuypers’ negentigste verjaardag, p 107

<sup>48</sup> Thijm, *Een Amsterdamsch musijck-collegie*, p 71-72, zie voor de historie- en portretschilder Carel van Savoye (geb 1619), *ibidem*, p 79, nr 34, voor Vondel verwijst Thijm naar de *Hollandsche Parnas*, p 1 en Vondel, *Poezij*, deel 1, p 342



92 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, *Cartouche* met de scène waarbij de muzen op verzoek van Minerva aan de Nederlandse Maagd in haar kwaliteit van "*de Kunst*" de sleutels van het Rijksmuseum aanbieden. Amsterdam, 1881-1885. Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam



kenis en al terugkeert in de voorgevel is frappant. Zo wordt als eerbetoon aan zijn meesterschap Carel van Savoy als een geemuleerde Apelles gepresenteerd, welke figuur zelf in het fries de kuise Venus Pudica Urania schildert als had hij het motto van Vergilius uit de *Aeneas* voor ogen dat Vondel boven zijn gedicht had geplaatst "*Gratior et pulchro veniens in corpore virtus*" ("*Nog bevalliger is de deugd, als zij in een schoon lichaam verschijnt*"). Vervolgens wordt in enkele regels zowel de *electio* van Zeuxis opgevoerd, als de superieure "*schijn*" van de "*species pulchritudinis eximia*" - gesymboliseerd door Venus Urania - die Phidias in marmer wist vast te leggen. De volmaaktheid van Isabelle is zodanig dat in haar de *electio* reeds voltrokken is en zij tot equivalent wordt van Phidias' vertolking van de schone Idee. Vandaar dat Vondel haar als (aardse) Venus betitelt, welke benaming verrijkt wordt met die van Minerva vanwege haar wijze deugdzaamheid. Zo vormt Isabelle in het portret van Savoy een Venus en Minerva beide. In het Rijksmuseum dat als 'tempel' eveneens met de "*majesteit*" werd "*gestoffeerd*" van Venus en Minerva, hebben de godinnen hun identiteit behouden. Hier zijn zij geplaatst onder het patronaat van de Nederlandse Maagd, met wier christelijke 'oermodel', Maria, Isabelle verbonden wordt door epitheta op te voeren als blozende dageraad, bezielde lelien en levendige rozen. Deze heeft Vondel ontleend aan de bekende typologieën uit de *Laudes Marianae* en de Litanie van Loreto die veel later in 1854 geïntegreerd werden in het *Dogma de immaculata conceptione*. In het legitimerende spel van symboliek en associaties putte men, geleid op het nationale karakter van het Rijksmuseum, zeker zo graag uit de 'Oudhollandsche' literatuur voor klassieke en christelijke concordanties.<sup>49</sup>

Zowel het reliëf met Cuypers als demiurg als

dat van de muzen in de andere cartouche, waarin de Nederlandse Maagd in haar kwaliteit van "*Kunst*" de sleutels van het gebouw aangereikt krijgt, blijken plastisch sterk beïnvloed door de 'Elgin marbles' van het Parthenon. Gewezen kan worden op de gewaden, de houding en de plooi van de beelden. Deze formele karakteristiek lijkt te bevestigen dat men de iconologische analogie met het Parthenon optimaal heeft willen uitdragen. Hoe diep dit streven geworteld was, wordt vooral duidelijk uit de huldiging van Vermeylen kort na de opening van het museum. Op 12 juli 1885 werd de beeldhouwer ten huize van Cuypers gehuldigd door collega's en geestverwanten als Thijm, waarbij hem behalve een feestalbum de friezen van het Parthenon op verkleinde schaal werden aangeboden.<sup>50</sup> De conclusie mag duidelijk zijn: terwijl Vermeylen zo als de nieuwe 'Phidias' werd geëerd, geeft Cuypers met zijn positie aan de voorgevel van het museum te kennen, dat hij met 'zijn' muzentempel het Parthenon heeft geevenaard door het als model voor ogen te houden. Sterker nog, net zoals Winckelmanns "*Ideal*" gelokaliseerd in tijd en plaats, zal het museum door zijn enkele aanwezigheid iedere dag weer zijn Griekse prototype concurreren en evenaren. Deze typisch classicistische emulatie sluit naadloos aan bij Winckelmanns concept van het "*unnachahmlich*" worden. "*Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*", schreef hij in zijn *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756). Door Thijm werd dit essay voor zijn opstel van 1854 geraadpleegd. Winckelmanns begrip "*Nachahmung*" slaat, zoals bij 'Zuidnederlandse kunstenaars' nader wordt uitgelegd, niet op het uiterlijke kopiëren, maar op het volgen van de

<sup>49</sup> Timmers, *Christelijke iconografie en symboliek*, pp. 136-137; *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 91, 94, 95.

<sup>50</sup> Voor "*der Muzen Huis*" zie Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 183. "*Aan den beeldhouwer, François Vermeylen*", d.d. 12 juli 1885, in een onderschrift heeft de "*bewerker*" van de betreffende bundel J.F.M. Sterck de gegevens over de huldiging van Vermeylen geplaatst, wellicht be-

trof het geschenk de verkleinde kopie van de 'Elgin marbles', het exemplaar dat Thijm uit de nalatenschap van Royer had gekocht. *Catalogus Veiling atelier L. Royer, bij Roos, Amsterdam 17-19 november 1868*, p. 38, nr. 47. "*Collection d'une reproduction sur très petite échelle et en plâtre fin des marbres de Lord Elgin*", met dank aan drs P.E.M. Langendijk voor dit gegeven.

juiste methode in dit geval die van de genoemde *imitatio* of *electio à la Zeuxis*. Door deze in praktijk te brengen kan de kunstenaar, zoals gezegd, een onnavolgbaar hoogtepunt bereiken, indien hij zijn modellen weet te evenaren of superieur te overstijgen, te emuleren.<sup>51</sup> Was dit laatste in de ogen van Winckelmann nauwelijks mogelijk, Cuypers zou de edele emulatie tot op hoge leeftijd, zoals bij de bespreking van zijn opleiding bleek, in ere houden.

In het cultuurhistorisch universum van de voorhal, aangekondigd door het monumentale frontispies, heeft het driemanschap de voortrekkersrol van de antieken in Winckelmanneske zin alle eer gegeven. Als een duidelijk antwoord aan Vosmaer en de zijnen voerde men dit zelfs zo ver, dat Winckelmanns periodisering van de Griekse cultuur in het programma opgenomen werd. De vroege 'archaïstische' stijl van vóór Phidias is verbeeld door de kleinste tempel van Paestum, de sublieme of grootse stijl van Phidias en zijn tijdgenoten door een portret van deze beeldhouwer in de glas-in-loodramen en de schone stijl van Praxiteles via het reliëf van de 'meester van het werk' en de figuur van Apelles. Het vierde tijdperk van verval was uiteraard niet vertegenwoordigd. Naast deze integratie in het pantheon, werd het belang van de Griekse beschaving nog eens krachtig bevestigd door het gebaar waarmee het driemanschap in het Rijksmuseum het cultuurhistorische 'boek der leken' liet aanvangen. Thijm vermeldt in zijn *Toelichting* bij het programma van de vensters de reeds genoemde Apelles en Phidias, de kleinste tempel van Paestum, de letteren via Homerus - volgens Chateaubriand de schrijver van de Griekse pendant van de bijbel - en tenslotte de klassieke filosofie in de persoon

van Plato. Zij staan aan het begin van een selectief gereconstrueerde ontwikkeling die - met weglating van de Romeinen - eindigt met de 'Oudhollandsche' stijl van Hendrik de Keyser en het Hollands classicisme van Jacob van Campen.<sup>52</sup>

### 8.3 DE EMULATIE MET HET STADHUIS OP DE DAM

Zoo lang het Praalgesticht der Glorie onzer Vadersen,  
Oud-Hollands Hoofdgebouw, het Heerlijk Monument  
Van 't Groote Vredefeest, vergeten en miskend,  
Van oor en tong beroofd, met doorgesneden aderen,

Den vreemdeling ten spot, den landzaat ten verwijt,  
Ons aangaapt op den Dam, met idiotenoogen,  
Zoo lang wij zulk een smaad met rustig hart gedoogen,  
Is Amsterdam haar kroon, haar hoogste titel kwijt

Gij, Vaadren, die daar rust in de Oude en Nieuwe kerken!

Gij weet hoe zeer mijn harte uw dom-ontwijd Stadhuis,  
Geschonden *Parthenon*, ten ergernis en kruis  
Een daaglijksch lyden is. Op, breekt dan door uw zerken, ( )<sup>53</sup>

In 1888 droeg Thijm aan zijn vriend de historische-romanschrijver Willem Hofdijk dit gedicht op, met als titel *Een misbruikt kunstwerk*. Het bevat een van zijn vele klaagzangen over het machtige gebouw van Jacob van Campen op de Dam dat werd getransformeerd tot Paleis. Niet alleen gaf Thijm hiermee aan, dat de veelzijdige iconografische structuur van het monument door het uithollen van zijn functie welbeschouwd vernietigd was - de symboliek was immers niet langer actueel<sup>54</sup> - maar tevens bedient hij zich van beeld-

<sup>51</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 4, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 299, Buijnsters, *Rheinvis Feith*, pp. 29-30, 44-46, Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 203-210, Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 163-165, zie de paragrafen 5.1 'Matthias Kessels', 5.2 'Louis Royer'.

<sup>52</sup> Thijm, *Toelichting der stoffeering van voorzaal en Rembrandtzaal*, pp. 5-8, Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, deel 2, 'Poétique du Christianisme', boek 6, pp. 309-338, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 322-324 iconografisch schema voorhal, zie voor Winckelmanns vier fasen Honour, *Neo-classicism*, pp. 58-62, en Collins, *Changing Ideals*, pp. 83-84.

<sup>53</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 197 (cursief van mij, bvhh).

spraak die nauwkeurig aansluit op de hierboven gegeven analyse van het Rijksmuseum als het nieuwe Parthenon. Dat dit niet op zomaar cliché-vorming berust blijkt uit het streven van Thijm, Cuypers en De Stuers om naast het Parthenon typologisch en inhoudelijk aan te sluiten bij het Stadhuis op de Dam. De roem van dit 'wereldwonder' was door Thijm vol liefde verwoord in een historische novelle, die aan Jacob van Campen als katholiek geworden *exemplum virtutis* was gewijd. Thijm zou in de aantekeningen bij het verhaal het veelzeggende epitaaf van Vondel op Van Campen opnemen.

D'aerts Bouheer, uyt de stam  
Van KAMPEN, rust hier onder  
Die 't RAEDHUYTS t'Amsterdam  
Gebouwd heeft, 't Achtste Wonder <sup>55</sup>

In het kielzog van Vondel en Huygens kende Thijm aan Van Campen een bijzondere kwaliteit toe, die samenhang met zijn positie onder de eenzamen: die soort van "ongezellige kunstenaars, die vaak stoeve Michelangeloos, die baanbrekers, die geheel alleen staan op hun hoge standpunt, ofschoon zij de sfeer om zich heen bevolken met hunne scheppingen, en alzoo waarlijk maatschappij stichten – eene maatschappij van ideale figuren, ( )". Thijm rekent tot deze categorie van sombere creatieve peinzers Vondel, Van Campen en Rembrandt, de eerste "een groot zwijger", de tweede volgens Huygens "un homme fascieux" en de derde, in meer dan alleen materiele ellende gestort door zijn faillissement, "somer en stout". Bij 'Bezieling' zagen we hoe deze saturnische scheppingsdrift uit de traditie van Durers *Melencolia I* positief omgebogen werd in het beeld van de jonge man aan de voet van het frontispies <sup>56</sup>.

Behalve Van Campen werden ook de Vlaamse

beeldhouwers Artus Quellijn en Frans Vermeylen door Cuypers en Thijm geëerd. De eerste door opname in het pantheon van de voorhal, de laatste onder meer door een gedicht in het album bij de genoemde huldiging in 1885, waarin de parallel tussen het Stadhuis en Rijksmuseum via de koppels van architect en beeldhouwer uitgewerkt werd.

Van Campen schiep aan 't Y ons heerlijk Kapitoel  
Maar om den hechten band, om Noord en Zuid geslagen,  
Om 'tzelfde bloed, dat stroomt door beider schilder-school,  
Werd aan 'Sinjoor' Quellijn het beeldwerk opgedragen  
Nog galmt in beider borst 'Wij bleven bloedverwant'  
Dat dan der Muzen Huis zich beider waard betoone  
't Verrees op Cuypers' woord, op 't wenken van zijn hand  
Tradt gij, Vermeylen, op en schonkt het werk zijn kroone <sup>57</sup>

Hoe 'Oudhollandsch' de verschillende epitheta bedoeld waren, blijkt uit de historische novelle *Christina van Zweden te Amsterdam* (1864). Thijm laat hierin de Vlaming als 'Meester van 't werk' de deels voltooide plastiek aan koningin Christina zien: "Zij bewonderde, in de scheppingen van Quellijn, nu eens den diepen zin, dan eens wat wij heden humor zouden noemen, altoos het gezond verstand en den kloeken betel, altoos de reine ziel, ook bij het bearbeiden der zinnelijke schoonheid". Deze passage toont andermaal Thijms visie op het zedige zinnelijke naakt: "Dem Reinen ist Alles rein". Zijn omschrijving van de integere, geestrijke en ambachtelijke "meester beeldhouwer" – Geest en Stof, Arbeid en Bezieling – lijkt zo niet alleen te preluderen op het duo in de topgevel, maar ook op zijn necrologie uit 1868 over Louis Royer, die door

<sup>54</sup> Van Leeuwen, 'Alberdingk Thijm en het nationale erfgoed', pp. 152-154.

<sup>55</sup> Thijm, *Jacob van Campen*, pp. 61-64, 114-116, m.n. p. 129 (kapitalen door Thijm), Vondels titel: *aerts Bouheer*. Is een anachronisme vergelijkbaar met dat van *Magister operum*, omdat oorspronkelijk de opdrachtgever als

'bouwheer' betiteld werd, zie met betrekking tot Cuypers zelf de inleiding van *De Clercq* voor het jubileumnummer van het *Bouwkundig Weekblad* bij Cuypers' negentigste verjaardag, p. 107.

<sup>56</sup> Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 4.

<sup>57</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 183.

hem eveneens gehuldigd werd als een *“andere Quellinus uit het Zuiden”*<sup>58</sup> Wat betreft Vermeulen kon de concordantie met de zeventiende-eeuwse beeldhouwer nog verder uitgewerkt worden aan de hand van een gedicht van Vondel, dat Thijm aan zijn novelle had toegevoegd

Fortuin wou Amsterdam in 't bouwen gunstigh zijn,  
Toen zy ter goeder tijdt hier *Fidias Quellijn*  
Van 't Schelt aen d'oeveren van den Aemstel neder-  
zette,

Op dat hy zijn vernuft op ons cieraeden wette,  
Toen koningin Christine, in 't bloeijest van haer tijt,  
Hem, als een perle, had haer kroone toegewijt,  
En noo dien helt ontsloegh, ten dienst der bontgenoot-  
en<sup>59</sup>

De Leuvenaar was dientengevolge door de huldiging na de opening van het Rijksmuseum niet alleen - om Vondels gedicht met een Thijmiaanse kwinkslag te extrapoleren - gepromoveerd tot 'Quellijn Vermeulen', maar ook tot 'Fidias Vermeulen' Het eerbetoon aan de beeldhouwer als de nieuwe Phidias en Quellinus stoelde zo op dezelfde tweevoudige verwijzing - naar Parthenon en 'Raedhuys' - waarvan het museum doordrenkt is<sup>60</sup> Cuypers zelf zou zijn liefde voor Van Campens meesterwerk onder meer belijden in zijn Amsterdamse lezing van 1892, waarin hij zijn publiek overtuigde van de esthetische en navenant educatieve betekenis van *“dit monument van burgerlijke eenheid”* Uit bewondering voor het geweldige kunstambacht, dat hierin ten toon was gespreid, zou hij de *“bouwlootse”* van het Rijksmuseum - de kunstkathedraal in aanbouw - omdopen tot *“Quellinus-school”* Vol verlangen

om dit monument zijn stem terug te geven, nam Cuypers in 1910 samen met Berlage en Constant Muysken zitting in een gemeentelijke commissie, die bestuderen zou of het 'Paleis' in zijn oude functie hersteld kon worden<sup>61</sup> Tenslotte bevestigde De Stuers in zijn biografie over Cuypers de samenhangende status van de beide *Gesamtkunstwerke* met zijn uitspraak, dat het Rijksmuseum *“een luisterrijk paleis is voor Neerlands kunstschaten, en een monument van architectuur en van decoratieve kunst, zooals sinds den bouw van het Amsterdamsch stadhuis door van Campen op onzen bodem nergens verrees”* De bond tussen het ene en het andere openbare gebouw werd programmatisch bevestigd door zowel in de voorhal als in de eregalerij Van Campen met de maquette van zijn bouwwerk af te beelden<sup>62</sup>

In zoverre tekent de aard van deze verwijzingen de toenmalige spanningen rondom het Rijksmuseum, dat Van Campens bouwwerk een onomstreden symbool van eenheid was, meer dan de instelling aan de Stadshouderskade ooit zou worden Welk politiek programma, artistieke doctrine of religieus credo men ook beleed, het Stadhuis werd algemeen als een onaanvechtbaar nationaal gedenkteken erkend Voor dit bouwwerk ging op wat Thijs vriend, de joodse bankier en toneelliefhebber A C Wertheim in zijn speech bij de opening van het Rijksmuseum aan Cuypers' meesterwerk had toebedacht

dat boven al onze verdeeldheden, die onvermijdelijk zijn, boven onzen levensstrijd, die het leven zelf is, het verzoenend denkbeeld staat van gemeenschappelijke bewondering voor het waarachtig edele, schoone en

<sup>58</sup> Thijm, *Christina van Zweden te Amsterdam*, pp 29, 32, 35, Thijm, *Louis Royer*, pp 5, 9, zie paragraaf 15.2 'Louis Royer'

<sup>59</sup> Thijm, *Christina van Zweden te Amsterdam*, p 51 (cursivering door mij, bvhh), Thijm, *Louis Royer*, p 5

<sup>60</sup> Thijm, *Christina van Zweden te Amsterdam*, pp 29, 31-35, 51, de eerste die de relatie Rijksmuseum-Stadhuis op nieuw onderkende was Keuzenkamp, 'De plannen voor het Rijksmuseum', p 134

<sup>61</sup> Cuypers, 'De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand', pp 6-7, De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), p 27, Hubar, 'Dispereert niet', p 39, met dank aan drs G S Hoogewoud, die mij attendeerde op het archief van de Raadhuis-Damcommissie uit 1910, bij het GAA

<sup>62</sup> De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), p 26, Becker, 'Ons Rijksmuseum wordt een tempel', pp 280, afb 46, 299, 323

goede, zooals boven de partijen het vaderland staat, boven de geloofsverschillen de godsvereering!<sup>63</sup>

Het is dan ook duidelijk dat het er bij de analogie tussen de beide gebouwen mede om ging de neutraliserende meerwaarde van het Stadhuis als on dubbelzinnig nationaal monument optimaal uit te buiten. Cuypers zou echter Cuypers niet zijn als hij - gesteund door Thijm en De Stuers - de ontleningen of liever de aansluiting niet in een eigen interpretatie zou verpakken. Sterker dan bij de wedijver met het Parthenon ontwikkelde Cuypers deze 'Nachahmung' zó dat er vooral sprake was van gelijkenissen op het niveau van schema's en patronen. De meer letterlijke overeenkomsten benadrukten, zoals we zagen, de emulatie met de Oudheid. Zo werd het barokke beeldhouwwerk van het Stadhuis - Thijm roemt het werk "*door den machtigen beitel van den reus Artus Quellien, met meêwerking van den vurigen Symon Bosboom, uit marmer geklonken*"<sup>64</sup> - door Vermeylen 'verbeterd' door middel van zijn Parthenonachtige sculptuur. Dit bood in stilistisch 'progressieve' zin een minder bewogen, maar wel zuiverder interpretatie van de klassieken in de zin van Winckelmann. Het voldeed bijgevolg beter aan het doel van de 'Nachahmung' van de tempel van Pallas Athene (Minerva).

Wat betreft de 'geïmiteerde' motieven kwam elders in dit boek al naar voren dat de dégotisering van de monumentale topgevel niet leidde tot het classicistisch gedrukte 'Griekse' tympaan in de trant van het Stadhuis of het Parthenon. Het toegepaste 'middeleeuwse' frontaal kon in de pythagoräische interpretatie van de gelijkzijdige driehoek als symbool van Minerva - Boisseree -

ook als 'klassiek' gelden. Vermoedelijk zal bij deze afweging de vermelde 'progressieve' opvatting van de stijlontwikkeling een sturende rol gespeeld hebben. In de redeneertrant van Viollet-le-Duc, De Stuers en Cuypers genoot een middeleeuws constructivistisch motief - in relatie tot de eigentijdse 'rationele' architectuur - de voorkeur boven een vooral iconologisch geladen klassiek element als het antieke tympaan. Dit werd in zijn specifiek symbolische functie wel geschikt geacht om de vlakke muurpartij van het 'titelblad' van de noodzakelijke informatie voor de bezoeker te voorzien. Vandaar de toepassing bij de cartouches met de Nederlandse Maagd en Minerva 'Mediatrice'. Het frontispies zelf werd consequent genoeg geleed door blinde spaarnissen van middeleeuwse herkomst, die ingevuld werden met tegeltableaus, waarin de wapenschilden, personificaties en herauten van de belangrijkste steden figureerden.<sup>65</sup>

In het door het 'Raedhuys' geïnspireerde schema heeft Victorie de plaats van het beeld van Vrede bovenop het tympaan ingenomen. Dit vormt echter niet haar iconografisch model. Victorie zou terug kunnen gaan op een combinatie van de gemuteerde, maar authentiek Griekse Nike van Olympus en de Nikè uit het Louvre, zij het dat de vaart van dit laatste beeld conform het eerste in Winckelmanneske zin verstild lijkt te zijn tot de gewenste "*edle Einfalt und ( ) stille Größe*". Op aanverwante wijze werden de beide door en door katholiek geïnspireerde 'paranimfen' op de hoekpunten van de topgevel in klassiek gewaad van hun 'ultramontaanse' lading ontdaan, hoewel daarmee ook in belangrijke mate hun 'Oudhollandsche' zeggingskracht inboette.<sup>66</sup> Wat betreft

<sup>63</sup> De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), pp. 27-28, voor A. C. Wertheim (1832-1897) en om zijn relatie tot Thijm zie Maas, *De Nederlandsche Spectator*, pp. 164-166, 190-193, 398, een van de weinige critici die geen waardering op kon brengen voor het Stadhuis was Thijms vriend C. Busken Huet, die het gebouw typeerde als *dien zwaarmoedigen doebelsteen met de vele oogen*, *Het land van Rembrandt*, p. 357.

<sup>64</sup> Thijm, *Jacob van Campen*, p. 115.

<sup>65</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*,

p. 12, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 250-252, vergelijk voor de 'progressieve' visie op de ontwikkeling van kunst C. Thijm, *Jos. Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, p. 317, en Thijm, *De Heilige Linie*, p. 10.

<sup>66</sup> Thijm, *Jacob van Campen*, p. 116, zie voor het stadhuis algemeen Fremantle, *The Baroque Town Hall*, zie voor de 'Oudhollandsche' zeggingskracht paragraaf 5.3.1 'De wortels van de formule van 'Arbeid' en 'Bezieling'', Richter, *A Handbook of Greek Art*, pp. 124 afb. 159, 171 afb. 230.



93 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, Het centrale gedeelte van het fries boven de onderdoorrit: de Nederlandse Maagd tussen Wijsheid en Gerechtigheid, Waarheid en Schoonheid wordt gehuldigd door kunstenaars uit het vaderlandse verleden (middeleeuwen, renaissance, Gouden Eeuw en achttiende eeuw). Amsterdam, 1881-1885.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

de voorstelling in het tympaan van het 'Raedhuys', de allegorie op de welvaart en de handel van de stad Amsterdam van de hand van Quellinus, deze is verschoven naar het monumentale fries boven de onderdoorrit van het Rijksmuseum: een stads- en triomfpoort tegelijk. Hier staat uiteraard niet de Amsterdamse Stedemaagd centraal - die samen met de Haagse Hofjonker als vertegenwoordigers van respectievelijk de hoofdstad en de residentie, de beide nationale bestuurscentra, een ereplaats kreeg direct onder het Nederlandse wapen in het frontispies - maar de Nederlandse Maagd. Bij nadere beschouwing blijkt in het fries *Der Triumph der Religion in den Künsten* van Overbeck, welk werk zelf weer te-

ruggaat op de *School van Athene* van Rafael, deels geprofaneerd, deels vernederlandst te zijn met in de positie van Maria de Nederlandse Maagd. Zoals bij de Roermondse "*kunsttempel*" en in de vorige paragrafen uiteengezet werd, manifesteert zich juist hier de rol van Maria als beschermster en hoogste ideaal der kunst in de geest van Thijm. Zijn vriend Broere schreef, zoals vermeld, in zijn tweede Maria-artikel (1855) dat de maatschappij of de staat te allen tijden voorgesteld werd als maagd: "*Zelfs de oude Protestanten, zeer zeker niet begrijpend wat zij deden, vonden in de Hollandse maagd een beeld van hun godgewijden staat*". Als gevolg van de bijbels bepaalde gelijkstelling van begrippen als Moedermaagd, Stad-

staat en Maatschappij kon Maria bij het Rijksmuseum vertegenwoordigd worden door de Nederlandse Maagd in deze gedaante ontvangt zij in het reliëf boven de onderdoorgang als patrones van de kunst - precies zoals in Overbecks *Triumph* - het tribuut van illustere kunstenaars die haar maatschappij met "*ideale figuren*" (Thijm) bevolken. Gelijktydig reikt zij als een echo van Victorie kransen uit aan deze "*typen der geschiedenis*" die door hun oeuvre en voorbeeldwerking naar de opvatting van Broere als grote mannen of *exempla virtutis* aangemerkt mogen worden.<sup>67</sup>

Terwijl bij Van Campen het beeld van de Vrede door de personificaties van Gerechtigheid en Voorzichtigheid wordt geflankeerd, zetelt de Nederlandse Maagd temidden van Minerva-Wijsheid en Vrouwe Justitia-Rechtvaardigheid. Aan haar voeten liggen de naakte Waarheid en de bespiegelende Schoonheid. Zijn de eerste drie geijkt als tekens van goed bestuur, de vier persoonsverbeeldingen lijken in hun combinatie te verwijzen naar de oudtestamentische boeken *Spreuken*, *Wijsheid* en *Ecclesiasticus* (Jezus Sirach). Vooral het laatste werk werd voor de gekalligrafeerde teksten in de voorhal benut. Met name de Wijsheid figureert hierin op prominente wijze. Zeer toepasselijk voor de iconologie van de voorgevel is het boek *Spreuken*.

Waarachtig, de *Wijsheid* roept,  
De schrandereid verheft haar stem!  
Zij staat langs de weg op het toppunt der hoogten,  
Op het kruispunt der wegen,  
Opzij van de poorten, aan de ingang der stad  
Waar men de poorten betreedt, predikt zij luidt

Ik roep tot U mannen,  
Ik spreek tot de kinderen der mensen  
Leert toch, onnozen, wat schrandereid is,  
Verstaat toch, dwazen, wat wijsheid betekent!  
Luistert, want wat ik zeg is zeker,  
Wat over mijn lippen komt, is juist,  
Mijn mond spreekt de *waarheid*  
( )

Ik wandel op de weg der *gerechtigheid*,  
Midden op de paden van het recht.<sup>68</sup>

Ongetwijfeld varierend op deze bijbeltekst zou Broere in de eerder genoemde polemiek met Alard Pierson opmerken, dat de - katholieke - Waarheid te vinden is bij de poorten der stad. Zoals ik eerder heb uitgelegd is het begrip stad als verwijzing naar de *Civitas Dei* uit Johannes' visioen toonaangevend geweest voor de vormgeving en de dispositie van het museumgebouw. De metafoor stad is echter tevens onverbrekkelijk verbonden met de bijbels gefundeerde identificatie van Maria als *Caeli corusca civitas* en *Sancta Jerusalem* die in de kerkwijdingshymne *Caelestis urbs Jerusalem* zo krachtig is verwoord.<sup>69</sup> Het kan haast niet anders of de drie genoemde personificaties bij de poort, bij de ingang van de museumstad onder het patronaat van de Nederlandse Maagd, dienen dan ook mede in bijbelse zin geïnterpreteerd te worden. Zowel in *Spreuken* als in *Wijsheid* duidelijk bepaald als instrumenten van goed bestuur houden ze de bezoeker voor, dat zij als algemene maatschappelijke beginselen ook van toepassing zijn voor de kunst, die door het beeld Schoonheid wordt vertegenwoordigd. Want Schoon is de Wijsheid, stelt dit laatste boek, en zijn auteur vervolgt

<sup>67</sup> Zie Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd", pp 172-175, Broere, 'Maria' maatschappij-'maagd' pp 243 noot 1, 290-292, 'typen der geschiedenis' ibidem, pp 234, 245, 281, Sommerhage, *Deutsche Romantik*, pp 132-135, onder verwijzing naar Howitt, *Friedrich Overbeck*, deel 2, pp 61-72, zie paragraaf 4.5.1 'Bezieling-'Maria'-Conceptie', Thijm, *De Heilige Linie*, p 118, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p 4

<sup>68</sup> *Spreuken*, 8.1-7, 8.20 (cursivering door mij, bvhh), Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", pp 322-324 iconografisch schema voorhal

<sup>69</sup> Zie Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd", pp 153-154, 156-157, Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', p 68, zie paragraaf 5.2 'Beschrijvende analyse van het complex en de voorgevel, zie bijlage VI.13 'Caelestis urbs Jerusalem'

Zij is de weerglans van het eeuwige licht,  
Een vlekkeloze spiegel van Gods kracht  
Het beeld van zijn volmaaktheid <sup>70</sup>

Gezeten aan de voeten van Wijsheid en de Nederlandse Maagd ondersteunt Schoonheid met haar traditionele spiegel deze betekenisgeving. Voor de metaforische samenhang van de beelden met de Maagd Maria is het belangrijk dat Broere in zijn tweedelige artikel uit 1855 nagenoeg identieke symbolen hanteert. Zo typeert hij Maria de ene keer als “een levende spiegel”, dan weer als de “afspiegeling der Wijsheid”, vervolgens als een doorbrekende “zon van waarheid” en tenslotte als “vol van genade”. Dit laatste begrip is synoniem met zowel gratie als schoonheid.<sup>1</sup> Broere concipieerde zijn verhaal naar aanleiding van de afkondiging van het *Dogma de immaculata conceptione*, dat zoals hiervoor gesteld, algemeen voor Thijm en Cuypers een belangrijke bron voor hun mariologisch getinte kunst- en architectuuroppvattingen was. Wat betreft de overige sculptuur van het Rijksmuseum valt de invloed hiervan vooral op bij de ‘Griekse’ Lucas, die in *Venus Urania* alias *Maria - tota pulcra et perfecta* - de personificatie voor zich heeft van de zuivere, onbevleete en onzienlijke Idee de luister van Gods volmaaktheid in de zin van Marsilio Ficino.<sup>71</sup>

Uit de twee vorige hoofdstukken bleek, dat Arbeid en Bezieling in hun verbondenheid met Geschiedenis en Kunst onder meer aangeven dat de beide mogelijkheden in de levenswandel van de mens, de *vita activa* en de *vita contemplativa*, gerealiseerd kunnen worden in en door de beoefening van de zeven vrije kunsten, allegorisch samengevat in de voorhal. Onder het patronaat van Filosofie of Wijsheid zorgen zij immers voor alle vormen van wetenschap “tot verklaring en beoefening

van alle tijdelijke en eeuwige zaken” en benodigd voor de deelname aan de “onderscheidene maatschappelijke bedrijven”.<sup>72</sup> Daartoe werden net zoals in de middeleeuwse artes-cycli, ook Architectura als verbijszondering van Geometria en Pictura zoals bij de kathedraal van Laon gerekend. In de voorhal vertegenwoordigd door Plato en Thomas van Aquino, krijgt de Wijsheid op het titelblad samen met haar facetten Waarheid en Rechtvaardigheid een ereplaats toebedeeld naast het symbool van die maatschappij, de Nederlandse Maagd. Op haar beurt huldigt de laatste specifiek de geslaagde beoefenaars van die artes, die in het teken van Schoonheid staan. Opnieuw valt hierbij op dat Thijm, Cuypers en De Stuers er naar streefden om deze middeleeuwse dan wel katholieke betekenisgeving in acceptabele concordanties te presenteren. Zo vermeed men de Wijsheid via haar traditionele symbool, het kathedrale roosvenster, weer te geven. Zij kreeg de gedaante van Phidias’ Pallas Athena, temeer ter benadrukking van de emulatie met het Parthenon.<sup>73</sup> De Rechtvaardigheid werd als de voor een ieder herkenbare Vrouwe Justitia afgebeeld en de Waarheid en Schoonheid overeenkomstig Ripa’s *Iconologia*. De classicistische vormgeving van Vermeylen maakte deze concordanties compleet. Wat van dit alles de bezoeker destijds ook mag hebben aangesproken, de complexe verwijzingen naar en het Parthenon, en het ‘Raedhuys’ op de Dam, en *Der Triumph der Religion in den Kunsten* leidden zo tot een veelzijdig en coherent geheel, dat echter verre van opposenten te overtuigen, door een scherpzinnig criticus als Vosmaer gediskwalificeerd werd als een combinatie van “vieux-neuf-fantasiën”, die tot het droevigste gebouw hadden geleid, dat hij kende.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> *Wijsheid*, 6 12, 6 26

<sup>71</sup> Broere, ‘Maria’, pp 6, 11, 209, 210, 213, 214, 247-248, 253, 270, 285, Panofsky, *Iconologie*, pp 110-111, Panofsky, *Idea*, p 30, *Dogma de immaculata conceptione*, p 70

<sup>72</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 78

<sup>73</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 78, Thijm, *Toelichting der stoffeering van voorzaal en Rembrandtzaal*, pp 5-8, Becker,

“Ons Rijksmuseum wordt een tempel”, pp 322-324 iconografisch schema voorhal, Thijm, *De Heilige Linie*, p 138-140

<sup>74</sup> Ripa, *Iconologia*, pp 589, 454-455, Maas, ‘Carel Vosmaer en het Rijksmuseum’, pp 213-216, m n p 216 geciteerd naar *De Nederlandsche Spectator* (1885), 22 augustus, p 271



## 8.4 EVALUATIE HET TITELBLAD ALS SUMMA

Op het frontispies van het 'boek der leken' hebben Thijm, Cuypers en De Stuers in de vorm van een litanie de verschillende epitheta van het Rijksmuseum als gold het een *summa* weergegeven. Dit streven uit de dertiende-eeuwse Scholastiek was in de woorden van J. W. Brouwers erop gericht om *"Eene samentrekking, eene summa, te maken van de goddelijke en van de menselijke waarden en die te brengen tot eenheid van leven, tot een geheel, tot een lichaam, levend door het leven van Christus, ( )"*<sup>75</sup> Nauwelijks anders zouden Thijm en Broere het in hun uitspraken over kunst formuleren. In deze steen geworden litanie is de monumentale architectuur aan de Stadhouderskade een hemels Jeruzalem, een stads- en triomfpoort tegelijk. Zij is een tweede Parthenon - deels gewijd aan Pallas Athena, deels aan de Moeder Gods - maar herinnert tevens aan het nabijgelegen Amsterdamse Stadhuis. Zij is een huis voor de muzen onder toezicht van Minerva 'Mediatrice', maar ook een school waar de artes liberales onder bescherming van de Wijsheid beoefend worden. Zij is een pantheon voor nationale kunstenaars en de *"typen der geschiedenis"*, maar gelijktijdig een kunstwerk dat recht doet aan Maria als architectuur, of als beschermster en hoogste ideaal der kunst. Deze zeer uiteenlopende symboliek binnen de *summa* van het titelblad was mogelijk, doordat zij christelijk is geijkt. Of zoals Thijm in *De Heilige Linie* stelt:

Die vruchtbaarheid en, als men het zoo noemen mag, die elasticiteit van liturgische [of symbolische (bvhh)] betekenissen komt uit de levensvolheid der Kerk-zelve voort, en men zal daarom zich niet te verwonderen hebben, als, naar gelang van het standpunt waarop men zich plaatst, de deelen van het kerkgebouw [hier het

Rijksmuseum (bvhh)] eene afwisselende beteekenis krijgen. Ware het niet, dat deze menigvuldigheid van zin onbegrijpelijker wijze somtijds als een argument gebruikt ware om het geloof aan de symbolische intentien der stoffelijke kerkinrichting te verzwakken - dan zouden we, bij zulke eenvoudige waarheden, niet zoo lang behoeven stil te staan.<sup>76</sup>

Verre van deze elasticiteit als een belemmering te beschouwen, meent Thijm dat haar eigenschappen recht doen aan het grote christelijke kunststelsel, waarin de heidenen opgevat worden als 'katholiken van begeerte' en de gehele klassieke beschaving als het voorportaal van de christelijke middeleeuwse cultuur. Deze visie bood een voedingsbodem bij uitstek voor de Griekse elementen aan de voorgevel, die Thijm, Cuypers en De Stuers naar de buitenwacht toe konden rechtvaardigen als onverbrekkelijk onderdeel van een publieke 'leeropdracht', die het Rijksmuseum deelde met de hoogleraar in de kunstgeschiedenis en esthetica aan de Amsterdamse Rijksakademie.

Aan dit voortdurende balanceren op het scherp van de snede, waarbij men telkens weer van de nood een deugd heeft gemaakt, door juist de verwijten van opposenten te vertalen in het beeldprogramma, dankt de iconologie van het Rijksmuseum haar scherpte en haar even subtiel als bevlogen lading. Voor de gemiddelde bezoeker is dit echter door zijn moeilijkheidsgraad volstrekt ontoegankelijk gebleven. Zoals hierna in het hoofdstuk 'Victorie' zal blijken, gaat dat in nog sterkere mate op voor de inhoudelijke kunsttheoretische betekenisgeving van het frontispies. Men kan dan ook rustig stellen, dat net zomin als de middeleeuwse kathedraal - met zijn vaak buitengewoon complexe programma - het Rijksmuseum er volledig in kon slagen een boek voor de leken te zijn.

<sup>75</sup> Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst*, p. 85.

<sup>76</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 72-73.

## 9 HET RELIËF DE TEEKEN- EN SCHILDERKUNST EN HET TABLEAU SCHOON, WAAR EN GOED

DE 'HARMONIEEN' TUSSEN DE DRIE GRATIËN,  
DE GEMINAE VENERES EN MARIA

I DE ONZIENLIJKE SCHOONHEID BETRAPT  
*Samenvatting vooraf*

Als een gouden zomermorgen rijst er voor des volks gezicht,  
Tusschen zachte en donkre wolken, telker eeuw een  
koestrend licht  
't Is de SCHOONHEID, 't is de Heilige, in haar kleed  
van blank azuur,  
Die de kroon draagt aller kroonen Rijksprinsesse der  
natuur,  
Die de lage stofklomp adelt, sluyrend nog met vloeibre  
glansen  
Wat den afgrond slechts ontwallemde en niet opvlamt  
naar Gods transen  
't Is de Schoonheid, 't is de Heilige [sic], zij regeert in 's  
kunstnaars harte  
Zonder haar verkwijnt zijn vreugde, met haar streelt de  
dolk der smarte <sup>1</sup>  
(Thijm, circa 1883)

Als 'Rijksprinsesse der natuur' en als 'Heilige' omschreef Thijm in een van zijn gedichten de aardse Schoonheid. Haar bijzondere status viel in zijn esthetica zowel in koninklijke als in sacrale termen op te vatten. Deze dubbele karakteristiek lag, zoals in 'Naar een nieuw Rijksmuseum' werd uiteengezet, ten grondslag aan de iconologische duiding van het museumgebouw als 'paleis' voor de Nederlandse cultuur en 'tempel' voor "*den dienst der Kunst*". In de cultusstukken van dit heilgdom was het Schone het stellige resultaat van het Ware en het Goede. De Stuers zou deze drie kwaliteiten in hun samenspel iconografisch vormgeven als de onverbrekkelijk met elkaar ver-

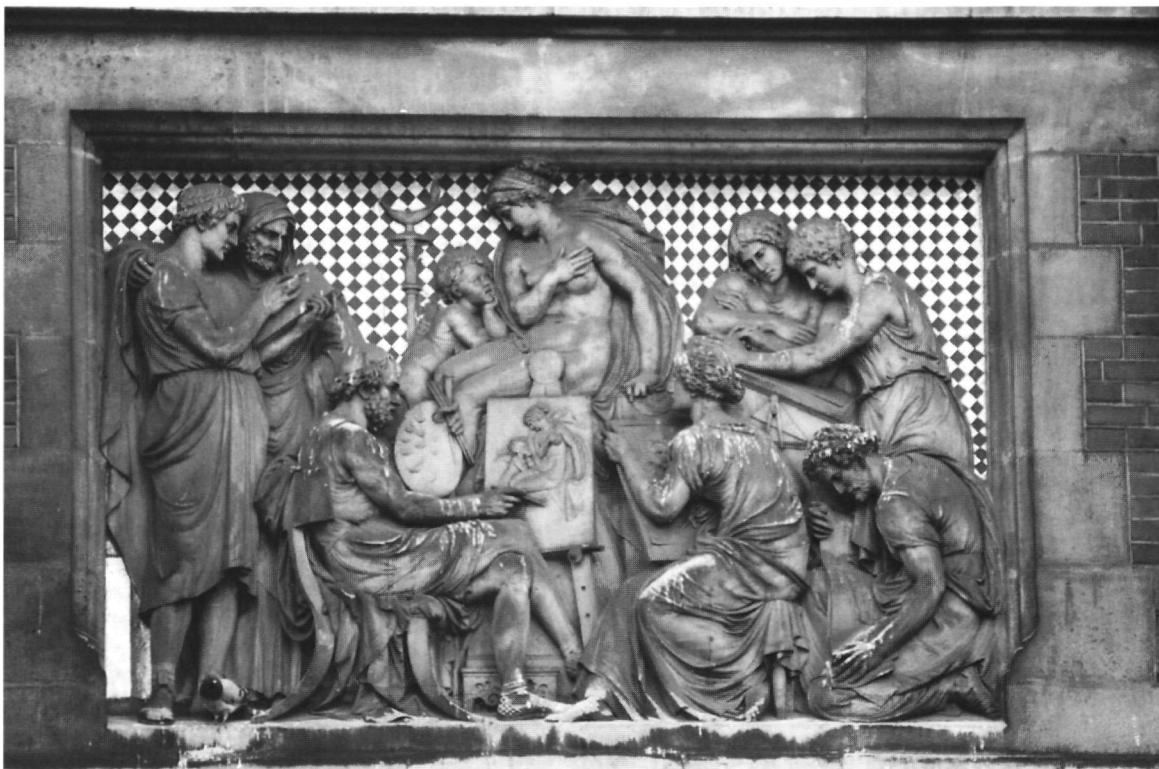
bonden gratien in het tegeltableau boven de ingang tot de Oefenschool bij het Rijksmuseum. Dit werk, uitgevoerd door Georg Sturm, toont aan weerszijden van de naakte Waarheid, met haar klassieke haartooi en de zon der gerechtigheid als nimbus achter haar hoofd, de jonge vrouw Schoon met een bloemenkroon op haar hoofd en de wat rijpere vrouw Goed met korenhalmen gevlochten in het haar. Zij staan in een poort, die gedekt wordt met een driepasmotief. In het licht van de voorgaande analyses kan dit thema zowel verwijzen naar de poort der stad, waar de Waarheid de mensen Gods boodschap voorhoudt, als naar de hemelse Stad. In de *Caelestis urbs* heerste immers, zoals Thijm in zijn theorieën over architectuur steeds weer herhalen zou, het onzienlijke Schoon, Waar en Goed waarvan God in zijn eeuwige luister de *typus* was <sup>2</sup>.

Met name door de positie en de vormgeving van Waar - een naakte, klassiek gekapte vrouw met een centrale positie - manifesteert zich een opvallende parallel met Venus Urania in het reliëf van De Teeken- en Schilderkunst in de westelijke vleugel van het fries boven de onderdoornit van het Rijksmuseum, dat ruim acht jaar eerder tot stand kwam. Nader onderzoek wijst uit dat de symboliek van het latere tegeltableau, waarin het thema van de tweeling-Venus minutieus uitgewerkt is, de sleutel biedt tot de verdere analyse van de iconografie van het paneel met meester Lucas of Apelles die Venus Urania als voorafbeelding van de Madonna schildert. Terwille van de duidelijkheid herhaal ik hier de beschrijving van dit reliëf. De voorstelling wordt beheerst door drie hoofdfiguren posierend volgens het compositieschema van de gelijkszijdige driehoek: zien we de schilder achter zijn ezel die een naakte vrouw met kind vóór hem portretteert en de vrouw die

<sup>1</sup> Thijm en C. Thijm, *Bundel gedichten, schetsen en novellen*, z p (kapitalen van Thijm)

<sup>2</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p 11, Thijm, *Openingsrede*, p 5,

Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 220-221, *Spreuken*, 8 1-7 en 8 20



94 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, Het tableau 'De Teeken- en Schilderkunst' in het linker 'paneel' van het fries boven de onderdoorrit van het Rijksmuseum Amsterdam, 1881-1885.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam

naast hem zit te tekenen. Naast de schilder staat een oude man met zijn kleed over het hoofd getrokken. Hij heeft zijn arm geslagen om een jonge man die het model in zijn boek of op zijn kleitablet tekent of beschrijft. Aan de andere kant is een jongen achter een tekentafel druk bezig met zijn werk, waarbij hij vergezeld wordt door een jonge vrouw. Op de voorgrond ontrolt een andere leerling een schets. Tezamen tonen zij de verschillende fasen van de opleiding in het atelier, waarvoor men vanaf het niveau van leerling opklom

naar gevorderde gezelschap en vervolgens de eindfase van volwaardig meester bereikte.<sup>3</sup>

In dit hoofdstuk wordt nader ingegaan op de rijke symboliek van het reliëf De Teeken- en Schilderkunst en het tegeltableau Schoon, Waar en Goed. Hierbij wordt voortgeborduurd op de eerder bereikte conclusies uit het hoofdstuk gewijd aan het beeld Arbeid, met betrekking tot de concordanties tussen christelijke, 'Oudhollandse' en klassieke thema's in het genoemde reliëf. Voordat hiermee wordt aangevangen, verschijnt

<sup>3</sup> Zie paragraaf 6.3.3. 'De Concordia in het reliëf De Teeken- en Schilderkunst', waarin verwezen wordt naar Goethe, 'Einfache Nachahmung der Natur', pp. 34-38:

overgenomen uit *Der Deutsche Merkur*, februari 1789, en Lemmens, 'De schilder in zijn atelier', pp. 14-28.

ter - hernieuwing van de - kennismaking een tableau de la troupe van de iconografische patronen, personificaties en concordanties die voor het voetlicht zullen worden gebracht

Het programma van de drie gratien lijkt in sterke mate bepaald te zijn door twee sextetten van Thijm uit respectievelijk 1883 en 1885 over de strelende, stichtende en verheffende functie van de kunst, die dit spontaan langs haar eigen wegen van het Schone, Ware en Goede doet. In het tableau is in verband met deze boodschap een bijbelse variant verwerkt door de kalligrafie van de spreuk uit *Ecclesiasticus* "In mij is alle gratie des levens ende der waarheid, in mij is alle hoop des levens ende der deugd". In het tegeltableau accentueert Schoon met haar doorschijnende gewaad, waaronder de gestalte van Waar doorschemert, dat zij in het bijzonder de "gratie ( ) der waarheid" verbeeldt. Terwijl Waar haar arm om Goed slaat, wordt deze personificatie van de nuttige vruchtbaarheid - met haar rijpe korenhalmen als teken van "de hoop des levens ende der deugd" - via de banderol betrokken bij Schoon, die in de visie van Thijm als esthetische beleving aan de ervaring van het Goede voorafgaat.

Op zoek naar een passende invulling voor de *Concordia* heeft De Stuers equivalenten gevonden in de inmiddels bekende naslagwerken van Van Mander en Ripa. Bij Van Mander trof hij in de stoet van Saturnus de schone en naakte maagd Waarheid aan. Ook Ripa beschrijft haar als een zeer mooie, naakte vrouw, die als attribuut onder meer de stralende zon heeft, welke verwijst naar het licht van God, de Sol Justitiae. Door haar zeggende gebaar staat Waar tevens voor de "Wet der Genaede". Het model van Schoon beschrijft Van Mander als Venus die gekleed gaat in een doorschijnend gewaad en bekroond is met een bloemenkrans van rozen. Analooch toont de gratie in het tableau onder haar kleed haar naaktheid. Bij

Ripa wordt de naakte verschijning van de "Schoonheit" herleid tot haar zuiverheid, die als een glans van de Sol Justitiae opgevat kan worden. De matrone Goed blijkt niemand minder dan Ceres te zijn, die de mensheid van koren en brood voorzagt. Bovendien schonk zij de mens de wetten en de zedelijke normen. Volgens Ripa herkent de mens de "Goedicheit" aan haar "schoonheit". De conclusie van deze klassieke doordesemde 'Oud-hollandsche' iconografie kan dus als volgt zijn: Schoon en Waar staan met elkaar in verband, doordat het ene het onversluiserde ideaalbeeld is van het ander. Waar en Goed geven aan dat de goddelijke wet de norm is voor de maatschappelijke wetgeving. Goed en Schoon ten slotte zijn verwant, nu gebleken is dat het laatste als een zinnelijk signaal van het eerste wordt beschouwd.<sup>4</sup>

Voor het bijpassende iconografische schema van de drie gratien lijkt men met name gesteund te hebben op de *Primavera* van Botticelli, waarvan het programma teruggaat op de buitengewoon ingewikkelde genealogieën uit de klassieke mythologie. Zo vertelt Van Mander naar aanleiding van dit werk, dat de gratien de dochters waren van de Hemelse Venus, oftewel Venus Urania. Deze Venus Urania is volgens het "Banquet" van Plato de reine en kuise Venus, die geen moeder heeft en slechts terugverlangt naar de vereniging met het goddelijke wezen. Haar tweelingzuster is de volkse en aardse Venus Pandemos, dochter van Zeus en Dione (Juno). De *Geminae Veneres*, de naakte Urania en de geklede Pandemos, spelen een belangrijke rol in zowel de neoplatoonse tractaten van Ficino als de preken van Girolamo Savonarola. Met de denker was Thijm vermoedelijk vertrouwd geraakt via Broere, met de volkspreker via diens sermoenen die hij in zijn boekerie had. Daarnaast hield Thijms papieren mentor Van Heusde eveneens een betoog over de Uranische en de "volksaphrodite".<sup>5</sup> Uit het aforisme dat

<sup>4</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, pp. 163, 175, *Ecclesiasticus* 24-25, Van Mander, 'Van de vvtbeeldingen der figuren', fol. 112 (Saturnus), fol. 114 (Venus), Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol. 43, Ripa, *Iconologia*, pp. 49-56, 184, 219-220, 454-455, 589, 608.

<sup>5</sup> Van Mander, 'Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders', fol. 40a, Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol. 27b, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 306, Van Heusde, *De socratische school*, pp. 114-122.

Thijm aan Ficino ontleende ter kalligrafie in het Rijksmuseum, kan afgeleid worden dat het motief van de twee Venussen voor de esthetica van het driemanschap van elementair belang geweest is. Aan de hand van enkele aanvullende, fragmentarische uitspraken van Cuypers valt te reconstrueren dat Venus Urania voor de drie *auctores* van het museumprogramma de onzienlijke Schoonheid van God uitdrukte, de luister van de *Sol Justitiae* in het tableau. De ander daarentegen was een verbijzonderd beeld van haar zuster, de verstoffelijking van het ideaal.

De Stuers en Cuypers hebben Schoon, Waar en Goed zó vormgegeven dat er een nieuwe variant ontstond van het thema van de gratiën en de tweeling-Venus: Waar en Schoon symboliseren de beide Venussen: de ene is naakt, zuiver en kuis als Urania en personifieert de ware Idee; de ander is haar aardse verbijzondering en verwijst naar het kunstwerk. Dit laatste kan niet bestaan zonder de materie of de aarde die vruchtbaar en werkzaam is als de moeder van Venus Pandemos, Ceres-Goed. Deze godin heeft de plaats ingenomen van Venus' mythologische ouder, Ceres' zuster Juno of Dione. Doordat Ceres-Goed als wetgeefster tevens het morele en het maatschappelijke facet van de orde verbeeldt, wordt benadrukt dat de "*volksaphrodite*"-Schoon het zedelijke aardse schoon betekent, dat voortspuit uit een deugdzame samenleving. Zij erkent als de bron van haar (artistieke) wetten de *Sol Justitiae*, die achter Waar straalt. Zo is het hemelse licht de vader van Venus Urania-Waar, die het ideaal van Venus Pandemos-Schoon constitueert, en Venus Pandemos-Schoon de dochter van Ceres-Goed, wier wetgeving afhankelijk is van de *Sol Justitiae*.<sup>6</sup>

In het reliëf De Teeken- en Schilderkunst, dat ongeveer acht à negen jaar eerder tot stand kwam dan het tegeltableau, is het motief van de tweeling-Venus, gecombineerd met dat van de twee-

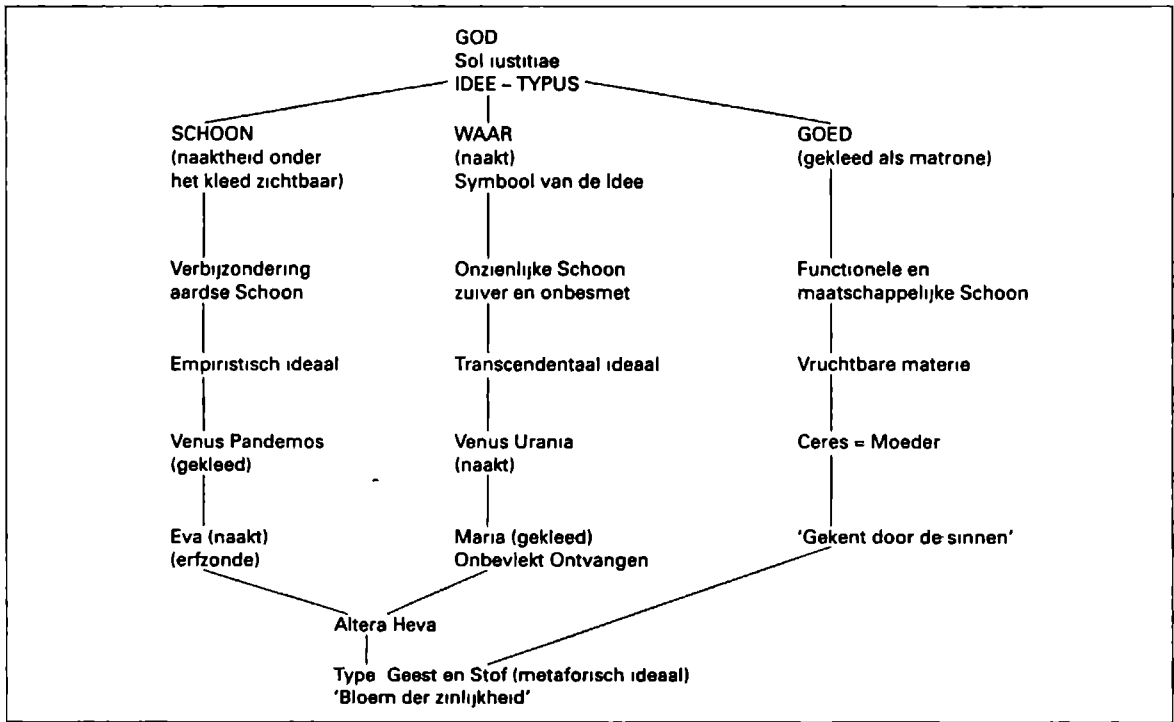
ling-Amor uit het *Symposion* van Plato, eveneens leidraad geweest. Hier gaat het met name om de centrale groep van Venus Urania met de hemelse Amor bij haar schoot, de schilder Apelles of Lucas en de vrouw naast hem die het hoofd van Amor reeds vastgelegd heeft op haar (was)tafel. De hemelse Eros of *amor divinus* leidt tot de *furor divinus* en het schouwen van het goddelijke schoon, welk traject meester Lucas of Apelles doorlopen heeft. Daartegenover zou *amor vulgaris* de mens ertoe aanzetten om al deelhebbende aan deze goddelijke bron zinnelijke schoonheid te scheppen. De primaire benadering hiervoor was het tekenen, waarmee de vrouw en de andere leerlingen druk bezig zijn. De combinatie van enerzijds de naakte Venus Urania met de hemelse Eros als model en anderzijds *amor vulgaris* op de tekening als verbijzonderde weergave geschetst door de Grieks geklede vrouw, wier linkerbeen door haar gewaad heenschemert, geeft reden tot de identificatie van de laatste figuur met Venus Pandemos. Zij symboliseert niet zomaar het aardse schoon, maar juist dat geselecteerde ondermaanse schoon, dat als geslaagd resultaat van de *amor vulgaris* door zijn verschijningsvorm weer tot de *amor divinus* leidt en zo opnieuw tot het schouwen van Venus Urania.<sup>7</sup>

De beide groepen aan weerszijden betreffen de schrijvende/tekenende jonge man die geleid wordt door de oudere heer, een gids of cicerone, en de andere jonge tekenaar met zijn muze of vrouwe Geometrie. Terwijl het duo aan de ene zijde met de jongeman en zijn cicerone vooral het 'poëtische' element van de schoonheid van Venus Urania tracht vast te leggen, vat het stel aan de andere kant de onzinnelijke schoonheid in geometrische schema's. De beide groepen zouden zo binnen hetzelfde artistieke ideaal respectievelijk de poëtische inventie en de teken- of ontwerpmethodespecifiëren, die zonder onderlinge uitsluiting - de wisselwerking staat immers voorop - een na-

<sup>6</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI.14 'Aforismen'; Cuypers, ('Antwoord' op: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'). p. 91.

<sup>7</sup> Zie de paragrafen 6.3.3. 'De *Concordia* in het reliëf De

Teeken- en de Schilderkunst', en 9.2.1 'Meester Lucas (Apelles) schildert Venus Urania' waarin inzake deze symboliek met name verwezen wordt naar Panofsky, *Icologie*, pp. 110-111.



Schema (C) van mogelijke filiaties bij SCHOON, WAAR, GOED

druk krijgen in het duo Bezieling en Arbeid. Ook qua positie in het reliëf stemmen de 'cicerone' en de muze hiermee overeen. De knielende leerling ten slotte, die over een tekenrol gebogen zit, zou in dit proces kunnen staan voor Cuypers' visie op de "ernstige studie der ouderen" die nodig is om "hun geest in zich op te nemen en te ontwikkelen".<sup>8</sup>

De rijke symboliek van het thema van de Gratie en de tweeling-Venus wordt afgerond met de 'harmonieen' tussen Maria, Venus Urania en Eva. In het *Dogma de immaculata conceptione* wordt Maria onder meer aangeduid als "altera Heva" – de andere of nieuwe Eva. Dit epitheton verwijst naar de eerste vrouw of oermoeder als Maria's oudtes-

tamentische voorafbeelding. Bij deze concordantie is niet alleen de omslag van het positieve naar het negatieve naakt in het geding – van Venus Urania naar Eva –, maar ook de elementaire rol van Eva in Thijms jeugdgedicht *De Geboorte der Kunst*. Lang voordat de Griekse wijsgeer Sokrates zich liet leiden door Eros tot Venus Urania om het onzienlijke schoon te kunnen schouwen, was Adam kort na de schepping van Gods kunstwerk – de aarde – in staat gebleken door zijn liefde, die Eva's schoonheid in hem opwekte, een "Englenzang in Aardsche Vormen" te produceren, die hem de "Zaligheid van t Eden" opnieuw laat ervaren.<sup>9</sup> Verbindende schakel tussen dit jeugd-

<sup>8</sup> Zie paragraaf 9.2.2. De cicerone en de muze: inventie, techniek en studie', Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vii.

<sup>9</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 69-106, Thijm,

'De geboorte der kunst', p. 78; zie voorts paragraaf 9.2.3. 'De concordantie tussen Venus Urania en Maria als Altera Heva.

gedicht, het dogma en het tegeltablau Goed, Waar en Schoon is het overeenkomstige gebruik van het woord 'gratie', dat zowel genade als schoonheid betekent. Dit rijgt met zijn dualiteit van goddelijke genade en aardse bevalligheid of schoonheid de hier behandelde concordanties en en metaforen aan. Maria "vol van genade" ontvangt de titel van "schoonste schoonheid der schoonheden" - Venus Urania die Gods onzienlijke schoonheid symboliseert krijgt de status van voorafbeelding van Maria - Eva verkeert in de positie van Adams "Genade", die hij uit "Schoonheidsliefde" bemint - Maria draagt de titel van "altera Heva", die het "hoogste ideaal der kunst" is - de gratien tonen de oudtestamentische voorspelling van "alle gratie des levens ende der waarheid ( ) alle hoop des levens ende der deugd", waarin Maria's genade voorzegt wordt - Maria versmelt net als Waar-Venus Urania met de doorbrekende "zon van waarheid" - Waar en Schoon dragen de betekenis van de Geminae Veneres, die als chiasme accorderen met Eva en de "altera Heva" - en zo verder tot een eindeloos snoer van associaties.

Het scheppen van dergelijke ketens van symbolen en schema's vormde, zoals in het vorige hoofdstuk werd uitgelegd, in Thijs esthetica een belangrijk streven: de "vruchtbaarheid" en de "elasticiteit" van het brede spectrum aan christelijke metaforen en concordanties maakte het de toeschouwer mogelijk om, al reflecterend hierop, deel te hebben aan de kunst. Het daaruit volgende schoonheidsbeleven vormde voor Thijm een entree tot God.<sup>10</sup>

## 9.1 HET TEGELTABLEAU SCHOON, WAAR EN GOED

### 9.1.1 DE INBRENG VAN THIJM EN BROERE

#### DE KUNST

KUNST deel'geen lessen uit dat maakt haar grootheid klein

<sup>10</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 72, Thijm, 'De Amsterdamse ten-toon-stellingen' (1855), p. 62

Het Schoon streelt en verheft gelijk een lentewadem,  
Maar Waarheids zon doorstrale een dampkring frisch en rein,  
Opdat de Schoonheidsmuze er vrij en rijk in adem  
De Schoonheid is uit God, gelijk het Ware en 't Goed  
Geen vak dat, uit zijn aard, dien oorsprong oneer doet  
29 Maart, 1883

#### HET RECHT DER KUNST

KUNST deel'geen lessen uit! Dat maakt haar grootheid klein  
Zij sticht, streelt, en verheft, maar langs haar eigen wegen  
Geef haar een atmosfeer ruim, warm verlicht, en rein  
Zij zingt haar eigen lied, en wordt heel de aard ten zegen  
God schiep de Waarheidsvrucht, maar ook de Schoonheidsroos  
Veracht de kunst dan niet, en - wees niet goddeloos  
23 Mei, 1885<sup>11</sup> (J. A. Alberdingk Thijm)

Omljst door architectuur, waarin het stadspoortmotief verwerkt is, personifieren de drie gratien bij de Oefenschool de trits Schoon, Waar en Goed. Schoon wordt verbeeld door een vrouw in een dun, doorzichtig gewaad dat als door de wind bewogen om haar heen fladdert. In haar krullende haar draagt zij een band waarin bloemen zijn vastgezet. Zij leunt met haar ene hand op de schouder van Waar, terwijl zij met de andere een deel van de banderol vasthoudt, waarop staat: "In mij is alle gratie des levens ende der waarheid. In mij is alle hoop des levens ende der deugd." (Ecclesiasticus 24-25). De andere helft wordt vastgehouden door Goed, eveneens een vrouw, maar nu in een veel statischer houding en dracht. Haar kleed valt in zware plooiën en doet nauwelijks haar lichaam eronder vermoeden. Haar hoofd is getooid met rijpe korenhalmen, vastgezet in het gevlochten haar. Van de drie manifesteert zij zich als de meer bezadigde, de matrone haast. Terwijl de duim

<sup>11</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, pp. 163, 175 (kapitalen van Thijm)

van Schoon in het bijzonder de zinsnede "*in mij is alle gratie*" aanwijst, is de wijsvinger van Goed direct gericht op "*Waarheid*". Met haar andere hand markeert ze de zinsnede "*ende der deugd*". De meest dominerende persoonsverbeelding is Waar in het midden een naakte vrouw die met haar (heraldisch) rechterhand een zegenend gebaar maakt en in plaats van een nimbus de stralende zon van het licht der wereld of de *Sol Justitiae* - symbool van Christus<sup>12</sup> - achter haar hoofd heeft. Zij herinnert zo niet alleen aan Thijms strofen hierboven, maar ook aan zijn gedicht uit 1858 over "*Christen Kunst*"

Neen! of zij ons de oogen ombonden -  
Der zonne is haar licht niet belet!  
De Waarheid, miskend en geschonden,  
Gaat rustig haar maagdelijke tred<sup>13</sup>

De vrouw Schoon leunt op Waar en Waar leunt op Goed, waarmee de drie graden worden aangegeven in het maken en in het beleven van kunst. Het schone en dus tevens ware kunstwerk leidt de mens naar de Waarheid en zo tot het Goede of God. Het is aannemelijk dat Cuypers en De Stuers - met de stem van Broere op de achtergrond - in dit tableau postuum een eerbetoon aan de inmiddels overleden Thijm hebben gebracht. De bovenstaande gedichten, daterend uit de jaren dat de contouren van het museumgebouw omhoog kwamen in het stedelijk silhouet, hadden zonder meer als programma voor de drie gratien kunnen fungeren. Misschien waren ze gecompliceerd voor de uitmonstering van het museum, dat onder meer versierd werd met kalligrafeerde teksten uit de bijbel en met teksten van Vondel en Thijm.<sup>14</sup> Uit de strofen is behalve de trits Schoon, Waar en Goed zowel "*des*

*Waarheids zon*" overgenomen als de "*Waarheidsvrucht*" en de "*Schoonheidsroos*". Deze laatste komt in gestileerde vorm voor in het haar en bij de voeten van Schoonheid en verder in de omlijsting en de decoratieve belettering. Een ander element is de strelende en verheffende "*lente-wadem*"<sup>15</sup>, die - aangedreven door de wind - door het kleed van de Schoonheidsmuze en de stola van Goed speelt. Ten slotte is er nog het zegenende gebaar van Waar met de atmosferische verlichting van de zon als symbool van de goddelijke oorsprong van Schoonheid, het Ware en het Goede. De invloed van Broere blijkt vooral wanneer men Thijms metaforen vergelijkt met de volgende passage uit zijn eerste Maria-artikel (1855)

Dat is in 't algemeen de eigenlijke schoonheid der kerkzangen en kerktaal, dat zij slechts schoon is uit kracht van waarheid en meening. Het is niet de schitterende roos der schoonheid, maar de fijne bloesem der vruchtbaarheid. Om daartoe te geraken mogen de kunstenaars wel beginnen met penitentie te doen.<sup>16</sup>

Terwijl de fijne bloesem eveneens in de haarkrans van Schoon gevlochten lijkt te zijn en de vruchtbaarheid bij uitstek gesymboliseerd wordt door de rijpe korenhalmen in de haartool van Goed, geeft Thijm met zijn poetische varianten aan dat de echte kunstenaar zowel Gods '*Schoonheidsroos*' als zijn "*Waarheidsvrucht*" eert. Het belangrijkste bericht dat uitgezonden wordt, is dat wanneer de kunst voldoet aan het Schone, Ware en Goede, zij geen lessen hoeft uit te delen, doordat haar boodschap onweerstaanbaar doordringt. In zijn Voorreden tot het "*romantisch verhaal*" *De klok van Delft* uit 1846 toont Thijm zich ervan bewust dat hij zich hierbij heeft laten beïnvloeden

<sup>12</sup> Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, p. 39, noemt onder meer *Malachias*, 4:2, *Lucas*, 2:32, en *Johannes* 8:12.

<sup>13</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 73.

<sup>14</sup> Thijm en C. Thijm, *Bundel gedichten, schetsen en verhalen*, p. 114, zet dit gedicht onder de kop "In het album van autografen, bijeengebracht door Schlaraffia", vermoedelijk

een anagram, ook in Thijm, *Verspreide gedichten*, zijn er door Sterck enkele onder het eerste deel van die kop geplaatst.

<sup>15</sup> Wadem, waduw of wasem kan betekenen damp, nevel, waas of sluier.

<sup>16</sup> Broere, 'Maria', p. 13 noot 2.



door Kant. Bij de stelling dat het publiek, bij wie ziel en zin door het schone gestreeld wordt, gelijktijdig *"onderwezen of ten goede bewoogen [wordt] door de kennis en leering, neêrgelegd in eenig voortbrengsel der schoone kunsten"*, plaatst hij de noot

Das Schone ist das Symbol des Sittlich guten Es gefällt ohne alles Interesse (das Sittlich-gute zwar nothwendig mit einem Interesse, aber nicht einem solchen, das vor den Urtheile über das Wohlgefallen vorhergeht, verbunden, sondern das dadurch allererst bewirkt wird ) KANT, Kritik der Urtheilskraft (Leipzig, 1838), I, 233 <sup>17</sup>

Thijm zou deze opvatting, zoals we bij *De Organist van den Dom* hebben aangehaald, in 1854 in een van zijn opstellen *Over de Kompositie in de Kunst* nog stilliger verwoorden. Dit noopt tot de conclusie dat hij dit aspect van zijn esthetica tussen 1846 en 1883/1885 onverkort trouw is gebleven. Bekend om zijn afschuw van 'modernisten' als Kant en Hegel zou Broere dit beginsel in zijn tweede Maria-artikel uit 1855 in een katholieke mal gieten. Ook in de kunst is het *"de Geest Gods, welke [de kunstenaar, boh] doet gelijken op God, wiens werken immers niet bloot waar, maar schoon tevens zijn, en niet enkel waar en schoon, maar nuttig en goed"*. Broere lijkt hierbij te leunen op Thijms opstel uit 1848, waarin zijn vriend schreef dat de mens analoog aan de Hoogste Geest zijn vermogens gebruikt om bepaalde behoeften te vervullen, zijn denkbeelden uit te drukken *"en het Ware en Goede (of nuttige) in het Schoone te symbolizeeren"*. Toegespitst op het tegeltableau, benadrukt Schoon met haar doorzichtige kleed, waaronder de gestalte van Waar doorschemert, dat zij vooral de *"gratie ( ) der waarheid"* verbeeldt. Dit stemt overeen met Thijms visie op het schone als *"le splendeur du vrai"*. Terwijl Waar haar arm om Goed slaat, wordt deze personifica-

tie van de nuttige vruchtbaarheid - met haar rijpe korenhalmen als teken van *"de hoop des levens ende der deugd"* - via de banderol betrokken bij Schoon, die in Thijms interpretatie van Kant als esthetische beleving empirisch aan *"das Sittlich-gute"* voorafgaat <sup>18</sup>

Daarnaast zou Broere onder uitdrukkelijke verwijzing naar Cicero spreken over de *"drie bevalligheden uit het rijk der waarheid"*. Zij staan symbool voor gezag, rede en ondervinding die tezamen de Waarheid uitmaken. Sterk leunend op het boek *Spreuken* beschrijft hij de Waarheid als staande bij de poorten der stad. Deze gecombineerde beeldspraak lijkt bij de Oefenschool zo vertaald te zijn, dat de aankomende meester en ontwerper, die daar zijn pedagogisch talent oefent op zijn leerlingen, zich gebonden weet aan het 'gezag' van het Schoon, Waar en Goed. De serie betegelde kaders met de symbolen van het ontwerpen - driehoek, rechthoek, lineaal et cetera - houden hem de 'rede' of rationele uitgangspunten voor van de geometrie en de proportieeler Tenslotte moet hij een beroep doen op de - zintuiglijke - 'ondervinding', die hem de werkelijkheid ontsluit <sup>19</sup>. Wanneer we iedere personificatie afzonderlijk bekijken kan Schoon in verband gebracht worden met de zintuiglijke ervaring, Waar met de onpartijdige rede en Goed met het welwillende gezag.

Telkens weer zal blijken dat de inhoudelijke relaties tussen de drie personificaties in elkaar overvloeien als de dans van de gratien. Bovendien wordt datgene bevestigd wat eerder in dit onderzoek over de gevelsculptuur naar voren kwam achter de allegorie op Goed, Waar en Schoon gaat een zeer veelzijdige betekenislading schuil, waarin niet alleen katholieke elementen, maar ook 'Oudhollandsche', renaissance-humanistische en klassieke concordanties te onderkennen zijn.

<sup>17</sup> Thijm, *De klok van Delft*, pp. xix, xix noot 1 (kapitalen van Thijm), Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, p. 259 (1902 pp. 224-225).

<sup>18</sup> Broere, 'Maria', p. 13, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 217, 305, Hubar, "'Eerdienst en kunst op

het naauwst vereenigd"', pp. 158-159, 164-166, Thijm, *Dramatische schoonheid, Vondel gehuldigd*, p. 1.

<sup>19</sup> Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', p. 68, Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd"', pp. 156-157.



95 P.J.H. Cuypers en Georg Sturm, Tegeltabelau met de Gratiën 'Schoon, Waar en Goed' boven de ingang tot de Oe-fenschool met als tekst in de banderol: *"In mij is alle gratie des levens ende der waarheid, in mij is alle hoop des levens ende der deugd"*. Amsterdam 1892.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam

## 9.1.2 DE 'OUDHOLLANDSCHE' GIETVORM

Het veronderstelde postume eerbewijs aan Thijm kon niet op willekeurig welke wijze - stilistisch noch iconografisch - gepresenteerd worden. Het thema zelf van de gratiën als *"de drie bevalligheden uit het rijk der waarheid"* kan via Broere aan Cicero ontleend zijn, of anders aan Cicero zijn klassieke vernis te danken hebben. Voor de uitwerking ervan is in het verlengde van de sterk door Thijm beïnvloede *Concordia* tussen klassieke oudheid, christelijke middeleeuwen en Gouden Eeuw in het programma van het Rijksmuseum voor de 'Oudhollandsche' benadering gekozen. Gelet op zijn eerder bij het Rijksmuseum bewezen vaardigheden, lijkt De Stuers zich opnieuw gebogen te hebben over het werk van Van Mander en Ripa om een overtuigend concept te realiseren. Met name in *Het Schilder-boeck* kon De Stuers voor alle drie de personificaties een toepasselijk model vinden. In 'Van de Vvtbeeldinghen der Figuren' beschrijft Van Mander in de stoet van Saturnus onder meer *"de Waerheydt (...)/ een Schoon naeckte Maeght/ met een weynigh blinckende en doorschijnighe doecken becleedt"*. De Stuers heeft deze passage met weglating van een surplus aan attributen gecombineerd met Ripa's tekst over waarheid: *"Een seer schoone naeckte Vrouwe, houdende in de rechter hand om hoogh een straelende Sonne, daerse op siet, en met de ander hand een open Boeck en een Palmtack, onder de rechtervoet salse een Hemelsche globe hebben"*. Ripa voegt eraan toe, dat de *"sonne"*, die in het tegeltabelau bij wijze van nimbus achter Waar is geplaatst verwijst naar God, *"sonder wiens licht geene Waerheydt is, want hy is de Waerheydt selve, seggende Christus onse Heere, 'Ik ben de wegh, de waarheydt, en het leven'"*.<sup>20</sup>

De tekst uit *Ecclesiasticus* op de banderol - *"In mij is alle gratie des levens ende der waarheid"* - kan als oudtestamentische voorbode daarvan worden beschouwd. Deze vormt bovendien de schakel tot

het zegenende gebaar van Waar. Ongetwijfeld is De Stuers bladerend door de *Iconologia* gestoten op de passage over de *"Legge della Gratia. De Wet der Genaede. Een sittende Vrouwe, die mette rechter hand de segeninge geeft, en boven dieselve hand, is een Duyve den H. Geest uytbeeldende"*.<sup>21</sup> In het tableau kan bij ontstentenis van de *"Duyve"* de *Sol Justitiae* achter het hoofd van Waar tevens verwijzen naar de Heilige Geest. Zijn aanwezigheid wordt al sedert de Vlaamse Primitieven verzinnebeeld door de lichtstraal en door Thijm in creatieve zin opgevat als *"'t Bezielend Licht (...), dat aan Gods Troon ontgleed"*. Deze symboliek was ingebed in de personificatie van Bezieling te Roermond, alwaar het middeleeuwse kwatrijn op de *Spiritus Sanctus* en de conceptie van Christus in Maria van toepassing bleek: *"Ghelijc dat niet en quetst dat glas, Daer die Sonne schint dore, (...)"*.<sup>22</sup>

Terwijl door het zegenende gebaar een religieuze bijklank aan Waar is toegevoegd, ontstaat door de verbintenis met de kardinale deugd Justitia een morele ondertoon, die haar verenigt met Goed. Voor dergelijke associaties had De Stuers de weg bereid bij het Paleis van Justitie van rijksbouwmeester C.H. Peters uit 1877, waarbij hij mede als iconograaf een rol heeft gespeeld. In de gevelsculptuur van dit gebouw is onder meer de naakte Waarheid te zien. De Stuers kon hiervoor niet alleen terecht bij Ripa, Van Mander of een klassieke bron als Horatius, maar mogelijk zelfs bij Leon Battista Alberti. Deze renaissance-kunsttheoreticus en architect voerde in zijn werk *De Pictura* (1436) bij de allegorie op Justitia, *De laster van Apelles* als eerste de naakte *"pudica Veritas"* op. Of De Stuers van deze uitgave op de hoogte was, viel niet te achterhalen. Als thema kan het verhaal hem echter bekend geweest zijn uit een reproductie van de allegorie van Sandro Botticelli op *De Laster van Apelles* met de naakte *"pudica Verità"*. Bovendien was er de pentekening in het British Museum van Rembrandt naar Mantegna's

<sup>20</sup> Van Mander, 'Van de vvtbeeldinghen der figuren', fol. 112 (Saturnus); Ripa, *Iconologia*, p. 589 (vet=cursief van Ripa).

<sup>21</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 608.

<sup>22</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 128-129 (vet van mij, bvhh); Thijm, *Geen kerkelijke bouwkunst zonder oriëntatie*, p. 30; Thijm, 'De geboorte der kunst', pp. 78-79.

gelijknamige prent, waarop Veritas echter gekleed is voorgesteld <sup>23</sup>

Het model voor Schoon is eveneens te vinden in 'Van de VVtbeeldinghen der Figuren', en wel als hoogtepunt in de stoet van Venus Van Mander beschrijft

Venus was veeltyts heel naectt gemaectt want die Venus in onkuysheyt dienen/ worden gebloot van rijcdom en eere haer wagen-peerden zyn witte Duyven en Swanen Voorts haer cleederen waren van de Gratien geweven/ haer cleet was van een vrolycke groen verwe/ haer ondercleet schoon geel geborduert met goudt/ silver/ en Hemels blaeuw/ maer alles soo heel dunne/ dat wanneer daer den wint tegen blies/ men con al de schoonheyt van haer wel ghemaecte leden sien ( ) Sy is ghecroont met Roosen/ want de Roos die haest vergaet/ beteyckent den wellust der liefden/ die haest vergaet <sup>24</sup>

De Stuers heeft deze beschrijving in Thijmiaanse en Broeriaanse zin volkomen positief omgebogen op de personificatie van Schoon toegepast Terwijl onder invloed van de Mariaverering - "*rosa mystica*" - de bewuste bloem een gunstige betekeniswending onderging, toont Venus-Schoon onder haar door de wind bewogen dunne klee de contouren van Waar Bij Ripa al is de naakte verschijning van "*Schoonheyt*" een positief gegeven, dat te maken heeft met haar zuiverheid "*Soo veel de Schoonheyt belanght, dieder is in de geschapene dingen, om by gelijckenis te spreecken, is niets anders als een glans dieder door 't licht van 't aenschijn Godes komt afdaelen, gelijk de Platonisten beweeeren*". Opvallend genoeg wordt de glans van Gods aan-

schijn bij *Idea* gesymboliseerd door een witte en fijne sluier Volgens dezelfde auteur, die bij de illustratie van het begrip "*Bevalligheyt*" of gratie het model van Schoon toont, is de roos bij Ovidius een teken van de liefdevolle Schoonheid Zo werd de katholieke metafoor van de "*rosa mystica*" opnieuw door een klassieke pendant gedeckt.<sup>25</sup>

Tenslotte is er de matrone of 'moeder' van het drielal, waarvan blijkens een iets meer gedetailleerde replica van Sturm - uit het atelier Rozenburg (1892) - zelfs de onderkin niet weggelaten is Het prototype van Goed treffen we aan bij Van Manders 'VVtlegginge op de Metamorphosis' van Ovidius bij Ceres, de godin van de vruchtbaarheid die door korenaren onderscheiden wordt Over haar vertelt Van Mander.

daer en wort Cireti [Ceres] niet alleen toegheschreven/ te hebben gevonden / en den volcke geleert/ boomen planten/ sonderlinghe Vijghboomen/ kooren en ander ront zaet saeyen maer oock maeyen/ dorsschen/ met den Ossen/ malen en backen ( ) Ceres, boven datse t'volck (dat woestlijc leefde/eyckelen/ jae menschen vleesch at) het kooren en t'broodt heeft deelachtich gemaectt/ heeft der Menschen vuyle quade zeden verandert/ door hun te bestellen goede oft ghenoech Godlijcke leeringen en Wetten/ waerom sy wiert gheheeten Thesmophores, dat is/ Wetgheefster het welck hun oock genoech/ als een seer behoeflijck tweede broot/ bequaem en dienstich was/ soo om hun landen af te palen/ t'onderscheyden / en onderlinghe in de Weereldt goedertierlijck/ eendrachtich en vredich te leven <sup>26</sup>

<sup>23</sup> De Stuers, *Het Binnenhof en 's lands gebouwen in de Residentie*, Van Mander, 'Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders', fol 190b de naakte Waarheid van Cornelis Ketel, Panofsky, *Iconologie*, pp 120-121, Alberti's werk valt niet als apart cataloguslot in de bibliotheek van Thijm terug te vinden, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 206-208, zowel De Stuers als zijn broer Alphons, die als diplomaat een tijdlang in Londen gedetacheerd was, waren bekend met de musea aldaar vergelijk De Stuers' artikelen in *De Gids* uit de periode 1873-1876, het werk van Botticelli (zie Venturi, *Botticelli*,

pp 12, afb 42) bevindt zich in het Palazzo Uffizi te Florence en kan in ieder geval door Cuypers bezichtigd zijn tijdens zijn Italië-reis van 1 maart tot 25 april 1863 (vergelijk Cuypers, *In Memoriam Antoinette C Th Cuypers-Alberdingk Thijm*, pp 41-43)

<sup>24</sup> Van Mander, 'Van de vvtbeeldinghen der figuren', fol 114

<sup>25</sup> Ripa, *Iconologia*, pp 49-56, 454-455, 219-220

<sup>26</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol 43

De iconografische en de inhoudelijke overeenkomsten tussen de vrouw Goed en Ceres als symbolen van vruchtbaarheid, welvaart, zedelijkheid en goed bestuur zijn zo duidelijk, dat ze nauwelijks nader toegelicht behoeven te worden. Dat geldt navenant voor de relatie tussen Ceres-Goed "*Wetgheefster*" en Waar-'*Wet der Genaede*." Impliciet heeft De Stuers met deze samenhang de overtuiging van het driemanschap onderstreept dat de kunst alleen kan gedijen in een moreel en materieel welvarende maatschappij. De positie van de matrone Goed bij de gratien, die normaal als maagden worden voorgesteld, kon hij ietwat geforceerd legitimeren op grond van de *Iconologia*. Ripa schrijft daarin over Goed: "*Schoon wortse gemaakt, om dat de Goedicheyt gekent wort door hare schoonheyt, overmits 't gemoed de kennisse krijgt door de sinnen*". Het goede wordt in deze visie door de mens - let wel - empirisch ervaren, waardoor ze Schoon wordt in de zin van Thijms interpretatie van Kant. Behalve deze zintuiglijke nadruk hebben "*Goedicheyt*" en de gratie Goed hun vrij zware kleed gemeen, dat bij de laatste de deugdzaamheid uit de tekst van *Ecclesiasticus* lijkt te accentueren.<sup>27</sup> Men ervaart telkens weer dat de symbolische betekenissen van de drie vrouwen in elkaar overvloeien. Schoon en Waar staan met elkaar in verband, doordat het ene het onversluisde ideaalbeeld is van de ander. Waar en Goed geven aan dat de goddelijke wet de norm is voor de maatschappelijke wetgeving. Goed en Schoon ten slotte zijn verwant nu gebleken is dat het laatste als een zinnelijk signaal van het eerste wordt beschouwd.

Met het leentgebuur spelen bij Van Mander heeft De Stuers op twee fronten effect gesorteerd. Enerzijds is recht gedaan aan de organische samenhang tussen de Oefenschool en het Rijksmuseum door het 'Oudhollandsche' vormgevend beginsel te respecteren, waarbij De Stuers er op-

nieuw in slaagde te bewijzen dat diverse eigentijdse 'katholieke' aspecten in feite een nationale grondslag hadden. Anderzijds heeft hij door specifiek uit die tractaten uit *Het Schilder-boeck* van Van Mander te putten, die uitdrukkelijk refereren aan standaardwerken als Ovidius' *Metamorfosen*, zich min of meer, zoals bij de sculptuur van de voorgevel, verzekerd van een onverdachte klassieke textuur. De controle en de detaillering aan de hand van Ripa kon daar enkel aan toevoegen.

### 9.1.3 DE DRIE GRATIEN EN DE GEMINAE VENERES

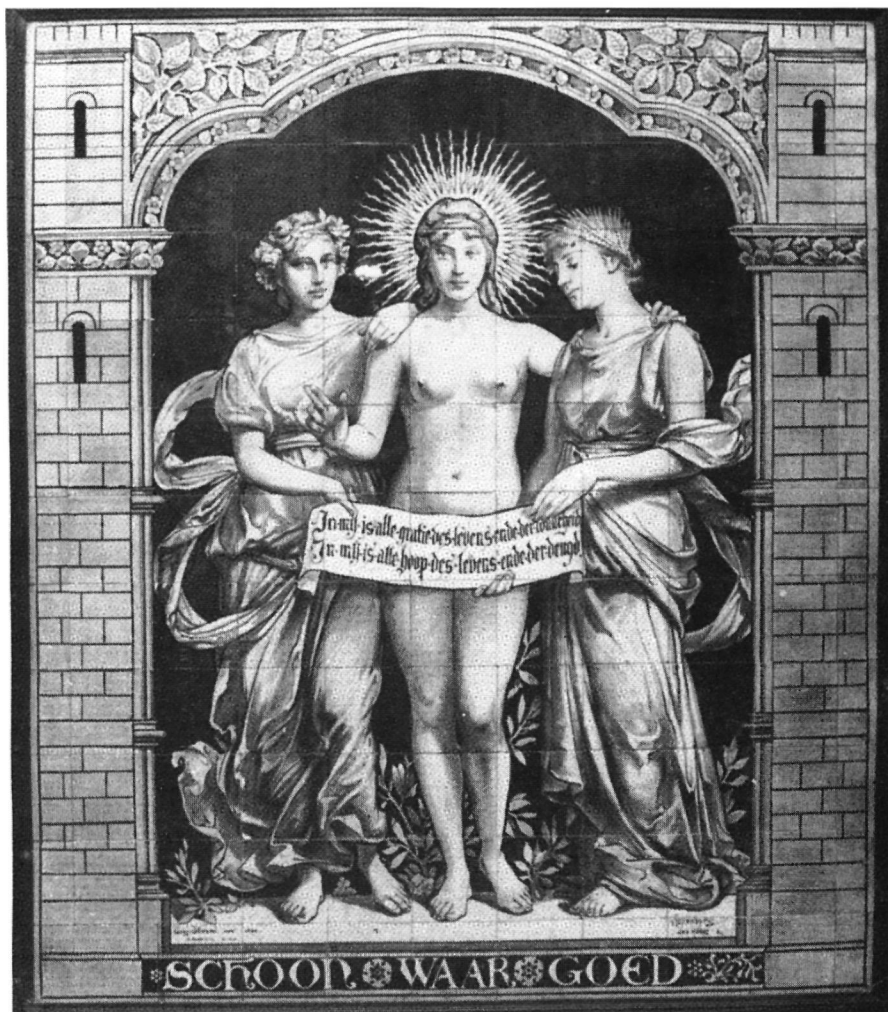
Terwijl Broere, puttend uit Cicero, de drie gratien als concept aangeleverd kan hebben, is de herkomst van het bijpassende iconografische schema het volgende punt dat om ontraadseling vraagt. Het thema zelf was in de schilderkunst bekend en geliefd genoeg, zoals blijkt uit het oeuvre van uitersten als Rubens en Joshua Reynolds. Een van de meest aansprekelijke uitbeeldingen is vermoedelijk te vinden in Botticelli's *Primavera* in de Uffizi te Florence. Of Cuypers en De Stuers dit werk kenden valt niet met zekerheid te zeggen, maar mag gezien zijn bekendheid toch wel aangenomen worden. Zoals gezegd bezocht Cuypers tijdens zijn Italiaanse reis van 1863 Florence. De kans is niet gering dat de *Primavera* hen bovendien uit reproducties bekend was. Net als Fra Angelico behoorde Botticelli tot de lievelingen van de Nazarenen en Prerafaëlieten vanwege zijn perfecte evenwicht op het scherp van de overgang van middeleeuwse naar renaissancekunst. Stilistisch bezien zou het waaieren van het kleed rond de benen van Schoon ontleend kunnen zijn aan de typisch bewegelijke plooi van Botticelli.<sup>28</sup> Hoe de volgorde van creatieve associaties bij Cuypers

<sup>27</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 184, Thijm, 'Bouwkunst', p. 9, Thijm, *De klok van Delft*, pp. xix, xix noot 1, Kant, *Kritiek der Urteelskraft*, p. 259 (1902 pp. 224-225).

<sup>28</sup> Clark, *The Nude*, pp. 64-112, Venturi, *Botticelli*, pp. 3-7, platen 8-9, 11, zoals gesteld bevindt het werk van Botticelli (zie Venturi, *Botticelli*, p. 12, afb. 42) zich in het

Palazzo Uffizi te Florence en kan in ieder geval door Cuypers bezichtigd zijn tijdens zijn Italiaanse reis van 1 maart tot 25 april 1863 (vergelijk Cuypers, *In Memoriam Antoinette C. Th. Cuypers-Alberdingk Thijm*, pp. 41-43).

<sup>29</sup> Van Mander, 'Het leven der oude antieke doorluchtighe schilders', fol. 40a.



96 P.J.H. Cuypers en Georg Sturm, Tegeltabelau met de drie Gratiën 'Schoon, Waar en Goed' (Rozenburg 1892). Foto: Diederiks Auction BV, Veilingcatalogus 16 en 17 november 1987.

en de Stuers verlopen is, kan zo lang na dato niet tot in detail gereconstrueerd worden. Vast staat dat Van Mander ook hierbij een sturende rol kan hebben vervuld. De Stuers had in *Het Schilder-boeck* over Botticelli kunnen lezen:

Van sijnder handt zijn twee stucken te sien in s'Her-toghen speelhof: in d'een/ daer Venus gheboren wordt/ daer Aura, en sulcke Winden/ met een deel Liefdekens/ diese te lande brenghen: in d'ander oock een Venus; daer de Gratien met bloemkranskens haer

vercieren/ daer mede uytbeeldende den Lenten: dit was alles gracelijck gheschildert.<sup>29</sup>

Bij Ovidius' *Metamorfosen*, waaraan De Stuers de Ceres-symboliek voor Goed ontleende, vertelt Van Mander bovendien:

Noch soudē de dry Gratien wesen de dochteren van Venus en Bacchus, nae dat sommighe schrijven. Ander seggen/ sy waren haer toegewijdt oft gheeyghent/ omdat se niet en doet sonder wetenschap der Gratien: want ghe-

lyck als Pausanias segt/ Venus doe sy den twist-appel van Paris ontfanghen soude/ dede sy by haer comen Hymeneum, Cupido, de Charites, oft de Liefdekens/ en de Gratien Eyndlyck nu/ Venus en is niet anders als de verborghen begeerlyckheyt en lust/ die de Natuere bestelt en gevoegt heeft in allerley dieren/ tot voort-teelinge waer van wy claer bewijs hebben/ als de Lentische laeuwichheyt der locht alle dingen ghenegen maeckt/ en verweckt te teelen zijns gelijck Waerom Lucretius 'koel windeken Aura, en 'tgeblaes des Westen wints oft Zephyri, segt te wesen boden oft voorloopers van Venus ( )

De Gratien waren dochters der Hemelsche Venus, om der mildtheyt wille/ die men aen allen luyden met eeren moet oeffenen eene van dryen toonde haer de rughe/ en twee t'aensicht/ <sup>30</sup>

Van Mander voert hier in het spoor van Ovidius het gehele gezelschap op dat in de *Primavera* figureert Een iconograaf als De Stuers zal weinig meer nodig gehad hebben om de samenhang tussen de ene en de andere passage te vatten, en te combineren met de hem vermoedelijk bekende voorstelling Temeer daar ook Thijms gedicht - met als pendant voor "*de Lentische laeuwichheyt der locht*" het equivalent "*lentewadem*" - hieraan lijkt te refereren Wie de beide afbeeldingen vergelijkt wordt met de volgende overeenkomsten geconfronteerd terwijl de geijkte pose van de drie gratien op zich niet overgenomen is, heeft het er alle schijn van dat de houding van Venus in Botticelli's *Primavera* over Waar en Goed verdeeld is de stand en kleding zijn gemodificeerd in de vrouw Goed en het zegenende gebaar en de haartooi - waarover een dunne sluier ligt - overgenomen voor Waar Schoon, die enerzijds iconografisch het verhaal van Van Mander over de stoet van Venus volgt en anderzijds typologisch de personificatie "*Bevalligheyt*" van Ripa, toont tot in haar haartooi toe spiegelbeeldig verwantschap met Botticelli's Flora Zelfs de struik achter Venus

lijkt in het tableau, zij het ingesnoeid, aanwezig te zijn, terwijl de bloeiende takken boven het drielobbighe poortmotief herinneren aan het bladerdak van de *Primavera*

Afgezien van deze allegorie was De Stuers ongetwijfeld op de hoogte van de gravure in het ook door hem gebruikte werk van Alexandre Lenoir over het *Musée des Monumens Français*, waarop het beeld van de *Drie Gratien* prijkt van Germain Pilon uit de zestiende eeuw Niet alleen blijkt slechts een van hen naakt te zijn, maar ook wordt een relatie gelegd tussen de gratien en Venus Urania <sup>31</sup> Deze klassiek-mythologische samenhang die de symbolische lading van Schoon, Waar en Goed sterk beïnvloed heeft, wordt eveneens duidelijk uit het voornoemde verhaal van Van Mander Hij beschrijft de gratien als dochters van de Hemelse Venus of Venus Urania<sup>1</sup> Over deze godin, vertelt hij

Maer Plato in 't Bancket seght/ datter zijn twee Venus, en twee Cupidons want Venus is niet sonder Cupido D'een Venus, seght hy/ is ouder als d'ander/ en is sonder Moeder/ dochter des Hemels/ die wy noemen Hemelsche/ reyne en kuyssche/ niet anders soeckende als een lichtende blinckentheydt in der Godtheyt oft door een seer vyerighe liefde die sy in ons baert/ onse Zielen te vereenigen met 't Godlycke wesen/ als die 't beelt en teecken des selven is D'ander is de jongste dochter van Jupiter en Dione, deze wordt ghenoeemt volksche/ vleeschlycke/ wellustige/ ( ) Dese verschydenheyt verhaelt hebbende /is nochtans het gemeenste gevoelen/ dat Venus was uyt 't Zeeschuym geboren/ <sup>32</sup>

De even merkwaardige als aanhoudende betekeniswisseling tussen de naakte, zuivere en de geklede, wereldse Venus was voor Panofsky reeds onderwerp van studie Hoewel we ook hier weer stuiten op de naam van Ficino, die over de beide Platoonse Venussen uitvoerig geschreven heeft, kampen we opnieuw met het probleem dat onmo-

<sup>30</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol 27b, vergelijk hiermee de aangehaalde teksten in Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp 45-62

<sup>31</sup> Lenoir, *Musée des Monumens Français*, deel 3, pp 132-

135, cat nr 111, afb 123

<sup>32</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol 26b, Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp 39-42, 72-75



97 Venus de Medici. Florence Uffizi.  
Foto: A.M. Koldeweij, Buren.

gelijk te achterhalen valt, wat het driemanschap precies bekend was. Ficino wordt door Ripa stelselmatig aangehaald, maar voor zover ik heb kunnen nagaan niet wat betreft dit specifieke thema. Daarnaast moet er op gewezen worden dat Ficino en Botticelli tijd- en plaatsgenoten waren: Gombrich heeft in zijn analyse van de *Primavera* de betekenis van Ficino's neoplatonisme voor Botticelli uitvoerig aan de orde gesteld. Terwijl in *De Geboorte van Venus* Venus Urania in de variant van Pudica centraal staat - naakt en in een pose die ontleend is aan de antieke Capitolijnse Aphrodite of de Medici Venus - wordt in de *Primavera* de positieve variant van Venus Pandemos of de vruchtbare Venus Humanitas weergegeven. Deze *Geminae Veneres* staan enerzijds voor de onvergankelijke en bovenzinnelijke liefde, die de mens laat verlangen naar de mystieke vereniging met God; zoals we zagen een onversneden katholiek Broeriaans motief. Anderzijds wordt de vruchtbare en produktieve kracht gesymboliseerd, die tot de waarneembare afstraling van schoonheid en deugdzaamheid leidt. Brengt Plato tussen de Venussen een duidelijke hiërarchie aan, Ficino acht naar Panofsky aanhaalt "elk op eigen wijze achtbaar en prijzenswaardig". Bij hem wordt Venus Pandemos losgeweekt van haar puur vulgaire en animale context, die zowel Van Mander als Ripa beschrijven, en emancipeert zij als Humanitas tot een volwaardige, zij het minder volmaakte pendant van Venus Urania.<sup>33</sup>

Van deze opvatting over het dualisme in de schoonheid was Thijm al doordrongen via het werk van Ficino's fameuze tijd- en plaatsgenoot, Girolamo Savonarola, die in Botticelli een overtuigde aanhanger had. Bij wijze van motto citeerde de kunstcriticus in 1858 in zijn laatste opstel 'Over de Kompositie in de Beeldhouwkunst II' uit een sermoen van de Florentijnse preker het volgende:

<sup>33</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 110-122; Clark, *The Nude*, pp. 79-81; Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 39-45; zie over Broere: Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd'", p. 165.



De schoonheid komt, in al wat saamgesteld is, voort uit de evenredigheid der deelen, uit de harmonie der kleuren. Maar, in hetgeen niet saamgesteld is [zoals de Idee (bvvh)], in hetgeen enkelvoudig hetgeen EEN is, is de schoonheid de Verheerlijking (*la trasfigurazione*), het Licht, zoo dan moet men de hoogste Schoonheid in haar innigst wezen zoeken aan gene zijde der zichtbare waereld. Hoe meer het schepsel deelt in de schoonheid Gods en deze naderkomt, hoe schooner het zijn zal. Zoo bestaat de schoonheid des lichaams naar mate de schoonheid der ziel. Stelt, dat, ter dezer vergadering, twee vrouwen van een gelijke lichamelijke volmaaktheid zijn. Neemt dat de eene edel en zuiver zij, de ziel der andere verlaagd en bezoedeld en niemand zal wel felen omtrent de schoonheid deze beiden. zelfs niet de dienaar des vleesches. aller oogen, aller eerbewijzingen zullen door de deugd worden aangetrokken. GIROLAMO SAVONAROLA<sup>34</sup>

Het is van belang om te onderkennen dat Savonarola hier niet twee, maar drie 'Venussen' ten tonele voert, te weten Venus Urania, de positieve Venus Pandemos of Naturalis - Ficino's Humanitas - en tenslotte de negatieve Venus Pandemos of Vulgaris. Daarbij beschrijft hij het hoogste schoon op nagenoeg identieke wijze als Ripa - onder refereert aan Ficino - de "*Idea*". Bovendien bevestigt Savonarola de code van Ripa die aan de gratie Goed ten grondslag ligt, dat de deugd zich door haar zinnelijke schoonheid onderscheidt.<sup>35</sup>

Het is interessant om te weten op welk moment Thijm - om wiens esthetica het in dit tegeltabelau gaat - de door Savonarola geschetste "*hoogste schoonheid*" heeft kunnen identificeren als Venus Urania. Vermoedelijk vrijwel direct, daar hij immers vertrouwd was met het boek *De Socratische school of wijsgeerte voor de negentiende eeuw* van Philip van Heusde. Afgaande op zijn kunstkritieken en zijn necrologie over de beeldhouwer Louis Royer, besefte Thijm, zoals gezegd,

dat Venus Urania vanouds verbeeld werd door het klassieke vrouwenaakt van het type Kuisheid of Pudica, zoals met name bekend door de Medici-Venus.<sup>36</sup> Van Heusde gaat als filosoof op de kunstzinnige interpretaties van het Venus-alternatief niet in. Hij houdt het uitsluitend op een theoretische verklaring van Plato's *Symposium*. Op grond van dit "*Gastmaal*" meent Van Heusde te kunnen stellen dat het beginsel van de kunsten liefde voor het schone is. Hij specificeert die liefde als begeerte en verlangen in hogere zin, die ontstaan uit een zedelijke behoefte en identiek zijn met de zucht naar het schone, het goede, het rechte, de deugd en de volmaaktheid. De filosoof haalt net als Van Mander Pausanias aan, wiens tweemaal vormen van liefde sporen met twee soorten Eros, omdat er twee Aphrodites zijn: de Uranische en de "*volksaphrodite*". De laatste bemint het lichaam meer dan de ziel, de eerste enkel de schone ziel. Van Heusde volgt de klassieke interpretatie dat de ene Venus voor de schandelijke en ordinaire lust zou staan en de andere voor de puur zuivere liefde. In dit spanningsveld hebben de kunsten een duidelijke rol: verre van gemene gevoelens op te (mogen) wekken, zijn ze er ter veredeling van de mens. Een geslaagd kunstwerk is er dan ook niet alleen om te strelen, te bekoren of te behagen, maar moet tevens in 'ons' binnenste een hogere, Uranische liefde opwekken om tot deugd en zedelijke volmaaktheid te komen: dan vereert de artiest de Uranische muze en stelt hij zich het zedelijke, dat is het echte schoon voor ogen. Deze muze alleen leidt tot het enig echte schoon: dat eeuwig hetzelfde is. Men kan dit met geen enkel uitwendig zintuig waarnemen, maar wel, en uitsluitend, met het oog der ziel. De Uranische muze heeft de mens hogere "*verlustingen en wellusten*" te bieden dan de gehele zinnelijke wereld, concludeert Van Heusde.<sup>37</sup>

Hoe belangrijk *De Socratische school of wijs-*

<sup>34</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 306 (vet=cursief bij Thijm, kapitalen van Thijm), Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 64-66.

<sup>35</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 184, 218-219, vergelijk ook Gom-

brich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 58-59.

<sup>36</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp. 8-9.

<sup>37</sup> Van Heusde, *De socratische school*, pp. 114-122.

geerte voor de negentiende eeuw voor de vorming van Thijm ook geweest mag zijn, het is duidelijk dat de door Ficino geïntroduceerde en door Savonarola beschreven verzoening van de hemelse en aardse schoonheid - gepaard met de emancipatie van de "volksaphrodite" - aan Van Heusde voorbij is gegaan. Elders is er al op gewezen dat Thijm (en dus het driemanschap) voor zijn kennis van Ficino waarschijnlijk schatplichtig was aan Broere. Aan het seminarie van Warmond, waar de theoloog doceerde, werd Plato onder meer behandeld aan de hand van Ficino's becommentarieerde editie *Opera Omnia*. Wellicht is het aforisme van Ficino dat door Thijm wordt aangehaald en volgens Becker bestemd was ter kalligrafie in het Rijksmuseum, hieruit geput:

Wij meenen dat het schoone de glans is die van het licht van het goede uitstraalt

De schoonheid is in de lichamen een bloem van den vorm, die de stof overtreft ten gevolge van den macht van het ideale over het stoffelijke

Het schoone wordt erkend door een daartoe bestemd vermogen. Zonder het schoonheids(gevoel) doorgehaald, (bvhh) begrip in de ziel te bezitten, kan men het schoone niet genieten. Voor het schoone moet eene bewondering, en als het ware eene zoete verstomming, ook een verlangen en eene liefde opgewekt worden. Marsilius Ficinus <sup>38</sup>

In het kader van Schoon, Waar en Goed zou men de betekenis van Ficino's neoplatoonse 'Venus-

cultus' voor de esthetica van Cuypers en De Stuers als volgt kunnen interpreteren. In afwijking van het devies van Broere en Thijm - "*Le beau est la splendeur du vrai*" - gaat Ficino er vanuit dat het aardse schone de afstraling van het Goede is. In zijn afscheidsrede als directeur van de Rijksschool voor Kunstnijverheid en de Rijksnormaalschool voor Teekenaarwijzers in 1895 zou Cuypers de beide varianten verzoenen door te stellen dat "*de schoonheid ( ) eene schittering en afspiegeling is van het waar en het goede, die drie eigenschappen, welke alléén in God hunne volmaaktheid vinden*" <sup>39</sup>. Deze schoonheid kan volgens Ficino door de mens gevat worden, dankzij zijn schoonheidsbegrip dat deel uitmaakt van de "*formulas idearum nobis ingentitas*" de ons inschape schema's van de ideeën, die zelf "*exemplarum rerum in mente Divina*" zijn, prototypen of vóórbeelden van de dingen in de goddelijke geest. Een verre echo hiervan valt te beluisteren in de genoemde afscheidsrede. Hierin meent Cuypers de hem toegebrachte hulde te moeten relativiseren, omdat deze immers de universele uitgangspunten van zijn onderwijs geldt. Hij legt dit uit door een cruciale passage uit het hoofdstuk 'Style' van de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc met een katholiek laagje te galvaniseren: "*Die beginselen, zij zijn niet van mij persoonlijk, maar zij hebben een hooger oorsprong, zijn door God bij ons allen ingeschapen, zijn niet gemaakt noch uitgevonden door kunstenaars of leeraren, maar bestaan van alle Eeuwigheid*". De Stuers vond deze rede zo veelzeggend ten aanzien van de esthetica van zijn vriend, dat hij zijn

<sup>38</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI 14 'Aforismen', zie paragraaf 6 3 2 'Idea' de sleutel tot het creatieve concept', de bedoelde werken van Plato betreffen *Omnia Opera, translatione M. Ficini, emendatione et ad graecum codicem collatione S. Grynaei, summa diligentia repurgata. Index quam copiosissimus praefixus est Lugduni, Vincentius, 1548 646 paginae*, en Plato *'Opera Omnia quae existant M. Ficini interprete Graecus contextus quam diligentissime cum emendationibus exemplaribus collatus est, latina interpretatio a quamplurimis superiorum editionum mendis expurgata. Argumentis perpetuis et commentariis quibusdam eiusdem M.*

*Ficini ( ) totum opus explanatum est atque illustratum, adjectus est index rerum omnium locupletissimus. Francofurti Marnius 1602 1356 xiv paginae*, de bibliotheek van Warmond is een bestanddeel van de Jezuïtenbibliotheek, die inmiddels deel uitmaakt van de bibliotheek van de Rijksuniversiteit Limburg te Maastricht,

<sup>39</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 20, Cuypers, ('Antwoord' op De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei 1895'), p. 91 (vet=cursief bij Cuypers), De Stuers, 'P. J. H. Cuypers' (1897), pp. 41-42, Hubar, "'Ferdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp. 162-163

biografie over Cuypers uit 1897 hiermee besloot.<sup>40</sup>

Geheel in dezelfde lijn meent Cuypers dat de kunst, "*die wij waarachtig liefhebben*", een (goddelijk) doel moet worden gesteld dat ver boven het eindige en materiële uitgaat. Door Van Heusde in de cultus van de Uranische Muze ingewijd, heeft Thijm waarschijnlijk deze 'begeerte' bij Ficino herkend, toen hij in het aangehaalde aforisme opnam, dat de belangrijkste werking van het schone (kunstwerk) de liefde is, het verlangen en de bewondering, die er door opgewekt worden. Thijm zou in 1844 al schrijven dat "*alle Liefde, per slot van rekening, toch eene aandoening is van ons Schoonheidsgevoel*".<sup>41</sup> Panofsky stelt dat dat juist het kernpunt van Ficino's systeem is: wanneer het doel van het menselijk streven de goddelijke goedheid is, die zich openbaart als schoonheid, kan deze liefde getypeerd worden als "*verlangen naar (het genieten van) schoonheid*". Deze schoonheid maakt zich met name kenbaar op de tweevoudige wijze, die gerepresenteerd wordt door de tweeling-Venus uit Plato's *Symposion*. Terwijl de ene zoals Van Mander parafraseert: "*niet anders soeckende [is] als een lichtende blinkentheydt in der Godtheyt: oft door een seer vyerighe liefde die sy in ons baert/ onse Zielen te vereenigen met 't Godlijcke wesen/ als die 't beelt en teeken des selven is*", vormt de andere een verbijzonderd beeld van haar hemelse zuster, een verwezenlijking van het 'ideaal', een afstraling van het goede en uitdrukking van het prototype. Deze schoonheid, waarover Ficino het in zijn aforisme heeft, is niet verheven boven, maar juist gematerialiseerd in de stoffelijke wereld en vormt het eervolle 'gewin' van een geslaagd kunstwerk.<sup>42</sup>

Toegespitst op het tegeltabelau doet zich een iconografische kruisbestuiving voor tussen het verhaal van de gratiën als dochters van de Hemelse Venus en het motief van de *Geminae Veneres*. Deze thema's komen als een transparant over elkaar te liggen: de tweeling-Venus is herkenbaar in de gratiën Schoon en Waar. Waar is als Venus Urania - naakt, zuiver en kuis of Pudica - in haar houding en haardracht afgestemd op de Medici-Venus en de Aphrodite van het Capitool. Volgens Panofsky staat deze Pudica Venus al vanaf de Renaissance voor het ideale en onzienlijke, dat afsteekt tegen het fysieke en waarneembare, vertegenwoordigd door Schoon. Schoon is zowel gestileerd op de Venus-stoet van Van Mander, die onmiskenbaar het type van de "*volksaphrodite*" beschrijft, als op "*Bevalligheyt*" van Ripa. Versluisd onder haar gewaad toont Schoon de gestalte van haar tweelingzuster Waar, die ze als een verbijzondering materialiseert. Deze verbijzondering rijmt met Cuypers' uitspraak dat de kunstenaar moet geraken "*tot de hoogte van de eenige schoonheid, die is de waarheid*". Schoon bestaat dan ook bij de 'gratie' van het ware, zoals haar vinger op de banderol aangeeft. Becker gaf al aan hoe dankbaar gebruik is gemaakt van het dubbelzinnige bijbelse woord 'gratie', dat schoonheid, bevalligheid en genade betekent.<sup>43</sup>

Gelet op de positie van de spreuk uit *Ecclesiasticus* leenden deze synoniemen zich bij uitstek voor de bevestiging van de 'harmonieën' tussen de antieke en de christelijk-'Oudhollandsche' cultuur. Men kon de strekking ervan woordelijk terugvinden in het motto van Vergilius uit de *Aeneas*: "*Gratior et pulchro veniens in corpore virtus*" ("*Nog bevalliger is de deugd, als zij in een schoon lichaam verschijnt*"). Door Thijm vermeld bij het

<sup>40</sup> Panofsky, *Idea*, pp. 1-16, 23-38, i.h.b. p. 30; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, pp. 480-481; Cuypers, ('Antwoord' op: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'), p. 91; De Stuers, 'P.J.H. Cuypers' (1897), pp. 41-42.

<sup>41</sup> Thijm, *Violtjes en grover gebloemde*, p. viii; Cuypers, ('Antwoord' op: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'), p. 91.

<sup>42</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 110-111; Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol. 26b; zie voor het belang van 'eer en gewin': Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', pp. 21-22.

<sup>43</sup> Cuypers, ('Antwoord' op: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'), p. 91; Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 294-295; Clark, *The Nude*, p. 81; Panofsky, *Iconologie*, p. 122.

eerder behandelde gedicht van Vondel op Isabelle Benzi, kon deze zinspreuk bovendien opgevat worden als prelude op de hiervoor aangehaalde uitspraak van Savonarola. Voor Vondel was het motto van Vergilius leidmotief voor zijn lofzang op Isabelle, een "*Venus en Minerve*" beide, die hij afsloot met de intrigerende strofen

Daar dwingt Genaâ Natuur voor schooner glans te dalen,

Gelijk de scheemring sterft, door 't leven van den dag  
Het sterflijk lichaam wordt, met al zijn schoon, begraven,

En 't allerschoonste lijk in stof en stank verrot  
De onsterfelijke ziel, de deugd en beste gaven  
Verduren de eeuwigheid, in de eeuwigheid van God

Heeft de Opperste Genaâ Natuur in haar verheven –  
Hoe zal Gods heerlijkheid verheffen die Genaâ,  
Als Hij zijn beeld bekleedt, in 't licht van 't ander leven,  
Daar God het schoonste blijft – en zonder wedergaâ!<sup>44</sup>

Voor al het verheffen van de natuur in haar, Isabelle, herinnert aan de opgewaardeerde Venus Pandemos, die door de verbijzonderde aardse 'bevalligheid' belichaamd wordt. Deze geïncarneerde "*Genaâ*" zal op haar beurt na Isabelles dood terugkeren tot God als typus van het Schoon. Enerzijds herinnerde Vondel op deze wijze aan *Genesis*, waarin God als *Deus artifex* de mens uit klei vormde. Anderzijds refereerde de dichter aan de legende van Pygmalion wanneer God "*zijn beeld*", de menselijke ziel die naar Gods aanschijn geschapen is, bekleedt met de luister van het onzienlijke schoon en het eeuwige leven.

Varierend op Plato, Ficino en Van Mander lijkt De Stuers – hoe speculatief en hypothetisch ook – zelfs een 'mythologische' genealogie in het tableau vastgelegd te hebben. In de elkaar overlap-

pende schema's van de gratien en de Venussen is Waar identiek met Venus Urania die geen moeder kent en terugverlangt naar haar vader, de hemelse *Sol Justitiae*. Dit attribueert is in zijn "*lichtende blinckentheyd*" het "*beeldt en teeken*" van het goddelijk wezen. Deze symboliek geeft gestalte aan Cuypers' overtuiging "*dat alle kunst, alle schoonheid komt van den Schepper. Dit is de waarheid, de eenige waarheid in de kunst*". De wederhelft van de *Geminae Veneres*, Schoon, is als de zinnelijke Venus Pandemos de bloem van de vorm, die het weerbarstige stof domineert door de kracht van het ideale.<sup>45</sup> Venus Pandemos moet dan wel opgevat worden in haar door Ficino opgewaardeerde kwaliteit. Deze "*volksaphrodite*" of 'natuurlijke' schoonheid is onbestaanbaar zonder de materie en de aarde, die vruchtbaar en werkzaam zijn als haar moeder, de matrone Ceres-Goed. Deze godin heeft de plaats ingenomen van Venus' 'mythologische' moeder, Ceres' zuster Hera, Juno of Dione, die Van Mander vermeldt als variant op het gangbare verhaal van de geboorte van Venus uit het schuim der zee. De relatie tussen moeder en dochter krijgt een nadruk dankzij de stelling van Ripa dat door de zintuigen "*de Goedicheyt gekent wort door hare schoonheyt*". Daar Ceres-Goed als wetgeefster tevens het morele en het maatschappelijke facet van de orde verbeeldt, wordt nog eens onderstreept dat 'volksaphrodite'-Schoon het zedelijke aardse schoon betekent, dat voortspruit uit een deugdzaam samenleving. Zij erkent als de bron van haar wetten de *Sol Justitiae*, die achter Waar straalt. Zo is het hemelse licht dus de vader van Venus Urania-Waar, die het ideaal van Venus Pandemos-Schoon constitueert, en Venus Pandemos-Schoon de dochter van Ceres-Goed, wier wetgeving afhankelijk is van de *Sol Justitiae*.<sup>46</sup> Opnieuw vloeien de relaties als in een dans in elkaar over.

<sup>44</sup> Thijm, *Een Amsterdamsch musijck-collegie*, pp. 71-72, voor Vondel verwijst Thijm (ibidem, p. 82, noot 57) naar de *Hollandsche Parnas*, p. 1 en Vondel *Pozij*, deel 1, p. 342.

<sup>45</sup> Cuypers, ('Antwoord' op De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei 1711'), p. 91, vergelijk Hubar, "Eer-

dienst en kunst op het naauwst vereenigd", pp. 162-163.

<sup>46</sup> Ripa, *Iconologia*, pp. 184, 589; Panofsky, *Iconologie*, pp. 110-111; Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol. 26b.

Recapitulerend kan opgemerkt worden, dat het tegeltabelau met de drie gratiën Schoon, Waar en Goed primair afgestemd is op Thijms gedichten *Kunst* uit 1883 en *Het Recht der Kunst* uit 1885. Beide lijken te zinspelen op zijn activiteiten als hoogleraar in de esthetica en als 'programmamaker' van het Rijksmuseum. Het thema in het algemeen van de drie gratiën zou ontleend kunnen zijn aan Broere of direct aan Cicero. Hoewel - nogmaals - het verloop van de associaties na zo lange tijd niet meer precies in kaart te brengen valt, zou het kunnen zijn dat De Stuers op deze combinatie is gekomen bij het lezen van Van Mander, waarin hij naar een 'Oudhollandsche' invulling van Schoon, Waar en Goed zoekt. Daarin vond hij temidden van het materiaal voor de drie personificaties ook gegevens, waaruit bleek dat de "*drie bevalligheden uit het rijk der waarheid*" de dochters van de Hemelse Venus waren: Aphrodite Ourania, wier rol als Uranische muze door Van Heusde was toegelicht. Gelijktijdig kan zich bij het lezen van Van Mander de associatie voorgedaan hebben met de *Primavera* van Botticelli, waaraan stilistisch met name de plooi van Schoon lijkt te zijn ontleend. Het concept van Venus Urania kan zowel hem als Cuypers verwezen hebben naar de *Geminae Veneres* uit het Plato-commentaar van Ficino, wiens geciteerde tekst - die Becker aantrof bij de aforismen van Thijm in Cuypers' bedrijfsarchief - vermoedelijk bestemd was voor de uitmonstering van het museum. De bedekte toespelingen op dit aforisme uit Cuypers' afscheidsrede maken een meer dan oppervlakkige bekendheid aannemelijk. Hoe groot de kennis van het driemanschap van het neoplatoonse gedachtengoed was, zal opnieuw blijken uit de vervolganalyse van de symboliek van het tableau met meester Lucas/Apelles en de Madonna/Venus Urania.

## 9.2 HET RELIËF DE TEEKEN- EN SCHILDERKUNST

### 9.2.1 MEESTER LUCAS (APELLES) SCHILDERT VENUS URANIA

Het reliëf van Sint Lucas of Apelles die de Madonna als Venus Urania schildert, bevindt

zich, zoals inmiddels bekend, in het westelijke paneel van het fries boven de onderdoornit van het museum. Uit een eigentijdse foto van het kleimodel, dat Vermeylen contractueel verplicht was om bij wijze van schets voorafgaand aan het eigenlijke werk te tonen, blijkt dat de voorstelling geen opvallende wijzigingen heeft ondergaan. Centraal staat de groep van de als Griekse schilder verbeelde Sint Lucas, die Venus Urania of Pudica met Eros aan haar schoot schildert, terwijl een andere vrouw, naast hem, Eros tekent. Links van haar kijkt een vrouw toe hoe een jonge man aan de tekentafel met zijn werk bezig is, terwijl in de hoek een geknielde man een tekening ontrolt. Rechts van de hoofdgroep ziet men een jonge man, die staande de modellen tekent (beschrijft), terwijl een oude man met zijn mantel over zijn hoofd - het "*caput velatum*" van Saturnus? - zijn arm om hem heen geslagen houdt.

Het is hier de bedoeling om al voortbordurend op het centrale thema van het reliëf aan de hand van een korte samenvatting van eerdere bevindingen de overige figuren van de voorstelling te interpreteren en te toetsen aan het onderliggende programma van het frontispies.

Zoals uit het hoofdstuk 'Arbeid' bleek, volgt de groep van de zittende schilder met als model een vrouw met kind iconografisch het vaste schema van 'Sint Lucas schildert de Madonna'. Daarnaast hebben we gezien dat ook de gouache *Tweeërlei Kunst* van Cornelis Troost uit 1746 hoogstwaarschijnlijk van invloed is geweest. Hierin wordt de *imitatio sapiens* - afgezet tegen de *imitatio insipiens* of het boertige realisme - voorgesteld door een schilder die Venus Pudica Urania naar het model van de Medici-Venus portretteert. Het cruciale verschil is dat de Griekse meester Lucas of Apelles een 'levend' model voor ogen houdt.

De betekenis van Lucas die als patroon van de schilderkunst in het frontispies verbeeld wordt door de oude man 'Arbeid', is in het betreffende hoofdstuk uitvoerig aan de orde geweest. Tevens is aangeroerd dat het voorbeeld van de naakte

vrouw met haar klassieke kapsel, net zoals bij de *imitatio sapiens* van Troost, gezocht moet worden bij de genoemde beelden van de Medici-Venus en de Venus van Milo, die Thijm beide specifiek als "*Venus Urania*" betitelt.<sup>47</sup> Aangezien bij 'Arbeid' bleek dat Lucas in het licht van Thijms 'Harmoneien' tevens geïdentificeerd kan worden als Apelles, doet zich de vraag voor of er wellicht ook een - klassiek beïnvloede - 'Oudhollandsche' bron te vinden is, die de overige concordanties in het reliëf rechtvaardigt. Nu kan men bij Van Mander in de 'Levens der oude Antijcke Doorluchtighe Schilders' onder meer vinden, dat Apelles een portret maakte van "*een seker Venus, die de Grieken heeten Charis, in welke hyse alle overtroff oft te boven ging*". In de veelal verwarrende mythologische genealogie was deze Venus-Charis enerzijds de vrouw van Vulcanus en anderzijds de moeder van de charites of de gratien, die Van Mander bij zijn geciteerde uitleg van Ovidius als dochters van de Hemelse Venus betitelde. De relatie Charis-Charites-Charité of Liefdadigheid had ontleend kunnen zijn aan de beschrijving van het genoemde monument van Germain Pilon door Lenoir. De daaropvolgende, wat obligate gelijkstelling van Charis en Caritas of christelijke Liefde, die ook Ficino hanteerde, zou het driemanschap ervan overtuigd kunnen hebben dat de christelijke Caritas avant la lettre in de Oudheid vertegenwoordigd werd door Charis of de Hemelse Venus. Deze gedachte heeft zeker bevorderlijk gewerkt voor de concordantie tussen Maria en Venus Urania.<sup>48</sup>

In de ateliervoorstelling van Vermeylen staat specifiek de kuise Venus of Venus Pudica centraal. Dit blijkt uit het typische gebaar van de rechterarm die zij over haar boezem vouwt. Dit maakt haar typologisch tot verwante van de Medici-Venus, de Capitolijnse Aphrodite en de naakte godin in Botticelli's *Geboorte van Venus*. Thijms

vertrouwdheid met de titel van Pudica komt aan de orde in twee kritieken van Pauwels Foreestier, te weten de 'IVe Brief' uit 1855 en in een noot bij de 'XIIIe Brief' uit 1860. In de laatste worden de restauraties aan de armen en vingers van de voormelde Medici-Venus besproken, welk beeld onder invloed van Winckelmann tot vrouwelijke evenknie van de Apollo van Belvedere werd verheven. Thijm meent terecht dat het "*juist de armen*" zijn, die het "*charakter*" van de Medici-Venus bepalen, daar alleen hierdoor het kuise gebaar gemaakt kan worden van de ene hand voor de boezem en de andere voor de schaamstreek. Ietwat ironiserend merkt hij dan ook op dat de archeoloog die zowat alles aan die armen voor restauraties aanziet, "*zeker eerder den titel van D'r pudicus [zou] kunnen verdienen dan de lustige Godin, in haar ijdel bewustzijn, die van pudica, welke de Renaissance aan dit beeld gegeven heeft*".<sup>49</sup> Daartegenover plaatst Thijm in 1855 de opmerking dat de schaamte of *pudicitia* toch tot de beste eigenschappen van de Griekse schoonheidsgodin gerekend moet worden. Het zijn dan ook niet de beelden van "*Venus-Pandemos*" die roem gebracht hebben aan de Griekse beeldhouwkunst. Opnieuw worden zowel de Venus Medici als de Venus van Milo opgevoerd als voorbeelden bij uitstek van het balanceren op de scherp van de snede tussen kuisheid en wulpsheid.<sup>50</sup> Verderop in dit hoofdstuk kom ik op Thijms dilemma over het naakt terug bij de behandeling van het schilderij van Ary Scheffer van de tweeling-Venus, *Hoop en Genot*.

Op iconografisch terrein kan men zich verder nog afvragen of het drietal op de hoogte was van de blote Kuisheid uit het begin van de veertiende eeuw, welk beeld in de Dom van Pisa - door Thijm en Cuypers wellicht op hun Italiaanse reis bezocht - met andere personificaties het beeld van Maria-Sponsa-Ecclesia draagt. Deze Kuisheid

<sup>47</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp. 8-9; Niemeijer, *Cornelis Troost*, p. 62, 302, nr 512 T, verwijst naar de Tent cat. *De schilder en zijn wereld*, met name pp. 113, nr 155, waarin opgenomen Emmens, 'Inleiding', i h b p. 12.

<sup>48</sup> Van Mander, 'Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders', fol. 14b, 27b; Lenoir, *Musee des Monu-*

*mens Français*, deel 3, pp. 132-135, cat. nr 111, afb. 123; Panofsky, *Iconologie*, p. 110.

<sup>49</sup> Thijm, 'Ten-toon-stellingen' (1860), pp. 412-413 noot 1; Clark, *The Nude*, pp. 79-81.

<sup>50</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stellingen' (1855), p. 169.

is eveneens gemodelleerd naar een antieke Venus Pudica als die van Medici of het Capitool <sup>51</sup> Interessanter nog met het oog op de relatie tussen Eva, Maria en Venus Urania, die in een van de navolgende paragrafen aan de orde komt, is de negentiende-eeuwse Eva, die, uitgebeeld als Venus Urania bij de portaalsculptuur figureert van de hoofdingang van de O.L.Vrouwekerk te Trier

Het bovenstaande overziend kan gesteld worden dat over de vooropgezette betekenis van de mannequin in het midden als Pudica Venus Urania weinig twijfel hoeft te bestaan. Met name de gedoodverfde Medici-Venus lijkt door Vermeulen in de zin van Winckelmann 'geïmiteerd' te zijn. Op deze wijze werd wel heel speciaal de eerder vermelde opvatting van Van Heusde geïllustreerd, dat een geslaagd kunstwerk niet alleen moet bekoren of behagen, maar vooral in 'ons' een hogere, Uranische liefde op zal wekken om tot deugd en zedelijke volmaaktheid te komen. Pas dan vereert de artiest, net als de schilder in het relief, de Uranische muze en stelt zich het zedelijke, dat is ware schoon voor ogen <sup>52</sup>

In 'Arbeid' hebben we het relief in verband gebracht met het aforisme dat Thijm aan Plato - aan de *Phaedros* (?) die hij rond 1840 met zijn vriend Nuhuys gelezen had - ontleende

Die van geestdriftvolle liefde voor het schoone vervuld is, draagt op aarde *het beeld van het ideale*, is de vertegenwoordiger van het ideale en van de kracht die tot het ideale opwekt. Hoe meer de mensch zich tot deze ideale wereld verheft en *het wezen van het schoone* aanschouwt, des te grooter deel heeft hij aan het goddelijke, dat is aan het ware eeuwige leven. Plato <sup>53</sup>

Doordat de Griekse meester Lucas van die enthousiaste liefde voor het schone doordrongen is, draagt hij, zoals eerder werd uitgelegd, het beeld van het ideale in zich dat verzinnebeeld wordt door het naakt poserende model. Naarmate hij

zich met meer succes tot die ideale wereld verheft en zo "*het wezen van het schoone*" of Venus Urania schouwt, participeert hij in de goddelijke bron van het Schone, Ware en Goede, oftewel het eeuwige leven. Roem zal zijn deel zijn <sup>54</sup> In de ateliervoorstelling krijgt de "*geestdriftvolle*" liefde van meester Lucas een bijzondere nadruk door de figuur van Amor of Eros die volgens de traditionele iconografie de positie van het Christuskind inneemt. Omhoogkijkend naar zijn moeder neemt hij de dichterlijke denk-treurhouding aan van Bezieling door de combinatie van de begrippen liefde, weemoed, bezinning en *furor* met het hemelse Schoon vormt Eros ook inhoudelijk een afspiegeling van Bezieling. Het belang van hun samengaan keert terug in een uiteenzetting over het creatieve proces van Thijm, die daarin een a priori en a posteriori moment onderscheidt

De maat der LIEFDE, waarmee men bemint wat men herscheppen wil. Daar heb ik den vinger, meen ik, op het punt gelegd. Die enthuziaste liefde, die zoo geheel uit God is, een straal zijner kracht, een straal zijner glorie, als die in ons hart voldragen kan worden en varen met den bloedstroom bij de tinteling der fijnste zenuwen in ons rond en vloeyen uit onze vingers op het werk onzer handen - dan is er leven, dan is er schepping, dan is er het Goddelijke - de Kunst ( )

Het beziend raken van een kunstwerk, op het oogenblik als de harmonie volkomen is, als het bovennatuurlijk cement de losse stoffelijke steenen verbonden heeft, gaat vaak zoo snel en voor de toeschouwer zoo onverwacht als de ontlading eener elektrischen batterij, die een lantaarn in vlam schiet.

Bij sommige kunstenaars heeft die ontlading nooit plaats <sup>55</sup>

Deze artistieke 'uitstorting' waardoor de mens evenredig aan God zijn creativiteit uit, heeft

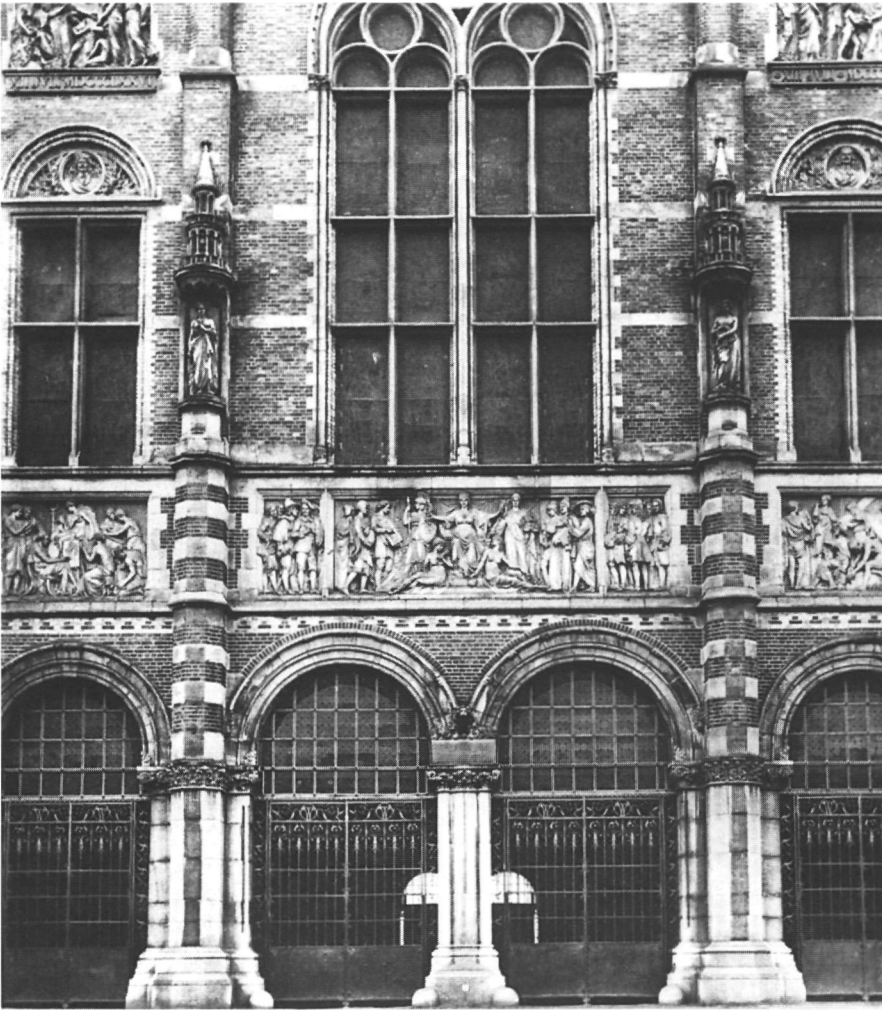
<sup>51</sup> Clark, *The Nude*, pp. 89-90, Panofsky, *Iconologie*, p. 121

<sup>52</sup> Van Heusde, *De socratische school*, pp. 114-122

<sup>53</sup> Thijm, *Aforismen*, 71e bijlage VI 14 'Aforismen'

<sup>54</sup> Zie paragraaf 6.3.3 'De *Concordia* in het relief De Teeken- en Schilderkunst'

<sup>55</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stellingen' (1855), pp. 62-63 (kapitalen van Thijm)



98 P.J.H. Cuypers en F. Vermeulen, Het fries boven de onderdoorrit: in het centrale gedeelte zetelt de Nederlandse Maagd tussen Wijsheid en Gerechtigheid, Waarheid en Schoonheid. Links en rechts zijn de reliëfs van *De Teeken- en Schilderkunst* en *De Bouwen Beeldhouwkunst* te zien. Amsterdam, 1881-1885. Herkomst: De Stuers en Cuypers, Het Rijks-museum te Amsterdam, (1898).

Thijm zoals we zagen majestueus beschreven in zijn novelle *De Organist van den Dom*. Maar ook de hoofdfiguur Adam in *De Geboorte der Kunst* weet er van mee te praten. Heftig bewogen door de rustende Eva, die, zoals we verderop zullen zien, door Thijm zeer plastisch beschreven wordt,

ontlaadt Adam de 'zoete smart der schoonheid-schepping'.<sup>56</sup> Haar schoonheid:

Ontroert hem meer en meer; vaart vlammend door 't gemoed,  
En barst zijn oogen uit in éenen tranenvloed.

<sup>56</sup> Thijm en C. Thijm, *Bundel gedichten, schetsen en novellen*, p. 230: hoewel de "zoete smart" in casu "het hemel-zoet" een prominente rol speelt in *De geboorte der kunst*, is

deze regel ontleend aan het gedicht *De schoonheid*, aldaar; zie voorts paragraaf 2.3 'De vertaling van Thijms kunsttheorie in *De Organist van den Dom*'.



'O God, weêr zweeft de Vreugd, de Zaligheid van 't Fden,'

Dus roept hij overluid, 'mij door de ontstelde leden'

't Is weêr dat Hemelzoet in 't nameloos gevoel,

Dat mij de ziel verrukt, en wenschen zonder doel

Vervult, door feller nog 't verlangend vuur te ontsteken

ZE IS SCHOON, ZE IS SCHOON – o God! dat doet mijn boezem breken,'

En knielend in het stof, zijn oog te hemelwaart,

Dat vlammen schiet naar God, en tranen plengt op de aard,

Doet hij een Englenzang in Aardsche Vormen hooren -

En de eerste POEZIJ, de DICHTKUNST, is geboren!<sup>57</sup>

Zo belijdt Thijm tot in zijn eigen kunstwerken toe dat de *furor divinus*, *furor poetico* en zelfs *furor melancholicus* de mens zullen verenigen met God, waardoor hij ontvankelijk wordt voor de creatieve Idee en zich 'wederuitstort' in kunst. Inzoverre lijkt het beeld Bezieling met Adams extase te corresponderen dat hij in zijn peinzende, afwachtede houding enerzijds schuin naar boven kijkt om vlammen te schieten naar God, maar anderzijds klaar zit om tranen te storten op de aarde, wanneer de ontroerende of vervoerende "ingeving" hem bereiken zal.

De denk-treurhouding van Bezieling krijgt, zoals gezegd, een reprise in Eros, die eveneens in het teken staat van weemoed, bezinning en geestdrift. Vooral bezinning en meditatie worden door Ripa beschreven als een strategie "waer door de Mensch vermagh op Waerheyds pad te gaen"<sup>58</sup>. Door zijn positie bij Venus Urania die in het tegeltabelau identiek is met Waar, geeft de peinzende Eros dezelfde boodschap af als Bezieling aangedaan door zijn liefde voor het schone kan de creatieve mens door meditatie en concentratie gebracht worden tot die staat van verlangen en vervoering, waardoor het mogelijk wordt de ware schoonheid gade te slaan en vervuld van Gods Geest - geïnspireerd - kunst te scheppen. Met name de weemoed om het onein-

dige en om de verstoorde harmonie met God, die Thijm zowel in *De Geboorte der Kunst* als bij de bespreking van *Melencolia I* en in *De Organist van den Dom* beschreven heeft, werkt bij uitstek stimulerend voor die *furor*. Thijms opvatting over de rol van Eros wordt vooral duidelijk uit zijn voorbericht bij zijn *Violtjes* uit 1844. Hij verwoordt hierin niet alleen de aangehaalde stelling dat "alle Liefde, per slot van rekening, toch ene aandoening is van ons Schoonheidsgevoel", maar ook presenteert hij zijn uit liefde en vriendschap gemaakte zwaarmoedige verzen onder het motto – *ziet dus hier mijne erotische poezij*. Het behoeft geen betoog dat 'erotisch' hier in de geestelijke 'platoonse' betekenis opgevat moet worden, vooral omdat Thijm nog toelicht, "dat we, met ik weet niet welk personaadje in een van BULWERS romans, bij het zien van iemand, die er [door deze poezie (bvhh)] niet door op het Oneindige gewezen wordt, mogen zeggen 'there is but one Eros, but there are many counterfeits of him'"<sup>59</sup>.

Dit laatste wordt in positieve zin bevestigd in het reliëf door de vrouw die naast meester Lucas bezig is Eros op papier vast te leggen. Daarmee treedt als vanzelf de associatie op met de eerder aangehaalde woorden van Van Mander: "Maer Plato in 't Bancket seght/ datter zijn twee Venus, en twee Cupidons [sic] ( )". Ook in dit geval was Ficino degene die varierend op het thema van de *Gemmae Veneres* de toon zou zetten. Zelfs al zal zijn invloed door de interpretatie van Broere secundair zijn, Ficino's systeem werkt op verbluffende wijze door in het reliëf met Venus Urania. Terwijl de hemelse Eros of *amor divinus* leidt tot de *furor divinus* en het schouwen van het goddelijke schoon - precies zoals in Thijms aforisme van Plato beschreven staat - zou *amor vulgaris* de mens ertoe aanzetten om als Arbeid-Lucas door zijn bemiddelende vermogens, als waarneming en creativiteit, al deelhebbende aan de goddelijke bron zinnelijke schoonheid te scheppen. *Conditio sine qua non* hiervoor was - men denke aan 'Arbeid' - het tekenen, waarmee de vrouw en de an-

<sup>57</sup> Thijm, 'De geboorte der kunst', p. 78 (kapitalen van Thijm).

<sup>58</sup> Thijm, *De Organist van den Dom*, pp. 77-79, Thijm, *De*

*klok van Delft*, pp. xxiv-xxvi, 27-36, Ripa, *Iconologia*, pp. 398.

<sup>59</sup> Thijm, *Violtjes en grover gebloemde*, pp. vii-viii.

dere leerlingen druk bezig zijn. De combinatie van Venus Urania met de hemelse Eros als model en *amor vulgaris* als verbijzonderde weergave van Eros, geschetst door de Grieks uitgedoste vrouw, wier been door haar kleed heenschemert, voert onvermijdelijk tot de ontbrekende schakel, Venus Pandemos. Zij symboliseert niet zomaar het aardse schoon, maar juist dat geselecteerde, ondermaanse schoon (Zeuxis), dat als resultaat van de *amor vulgaris* tot de *amor divinus* leidt en zo opnieuw tot Venus Urania. De 'erotische' kringloop of "*circuitus spiritualis*" van Ficino, die volgens Panofsky in zijn systeem centraal staat, is daarmee compleet.<sup>60</sup> Thijm heeft dit proces fantastisch beschreven bij de visionaire vervoering van de spelende organist in de Utrechtse kathedraal.

De driehoek die de verhouding tussen meester Lucas, Venus Urania met *amor divinus* en Venus Pandemos met de verbijzonderde *amor vulgaris* compositorisch bepaalt, is tevens het kader voor hun ideële verbanden. Zoals hiervoor uiteen is gezet, is de personificatie van Venus Urania de projectie van "*het beeld van het ideale*" in meester Lucas. Zij vormt het symbool van het volmaakte denkbeeld, dat hij door zijn "*geestdriftvolle liefde*" (*amor divinus*) bereikte: zij is de belichaming van zijn schoonheidsideaal, waartoe het "*wezen der schoonheid*" hem inspireerde. Het zo volmaakt mogelijk concretiseren van deze schoonheid of Idee - via het ideaal en volgens de uitgangspunten van de *mimesis* - kan meester Lucas, die zijn ambacht tot in de perfectie beheerst, als magistrale schilder uit zichzelf. Hij doet dit volgens de *imitatio*-methode van Zeuxis, weliswaar niet langer door de zintuiglijk waarneembare natuur te hulp te roepen, maar door te putten uit de vergaarbak aan beelden in zijn verstand en geheugen. Terwijl Lucas Venus Urania als innerlijk beeld zowel lokaliseert op zijn doek als selecteert tot model voor zijn atelier, brengt Venus Pandemos naast hem het beslissende creatieve moment in kaart. De Idee wordt al tekenende gevat door

de kunst, welke laatste "*in evenredige zinnelijke vormen*", aldus Thijm, haar schoonheid bemiddelt. En met dat schone volgt de boodschap als vanzelf. Zoals Thijm van Ficino leerde kan het kunstwerk door deze aardse schoonheid "*een verlangen en een liefde*" opwekken, die *amor vulgaris* heet en terugvoert tot Venus Urania. Door *amor divinus* te tekenen treedt *amor vulgaris* als zijn verbijzonderde variant naar voren: zo illustreert Venus Pandemos die produktieve liefde die maakt dat de schoonheid in de kunst "*een bloem van den vorm*" is dankzij "*de macht van het ideale over het stoffelijke*", van het bezielde ontwerp over de substantie. Om dit niveau te bereiken houdt meester Lucas zijn leerlingen de methode van de *mimesis* voor, waarbij de imitatie de blote kopie overstijgt. Want, zoals Thijm in zijn aforismen opnam, "*Idealisme*" is niet het simpele mooier maken van de natuur "*het is, bij het wedergeven van een vorm, kiezen tusschen wat toevallig en onbeduidend en wat vereischt is*", om door de *mimesis* de Idee uit te drukken.<sup>61</sup>

Doordat meester Lucas schildert, krijgt het hemelse tweetal kleur en textuur en wordt het aanschouwelijk gemaakt in de stoffelijke wereld. Voor allebei geldt dat zij "*de overeenstemming en treffende verwerkelijking van het inwendige in het uitwendige*" zijn. Zij tonen de manifestatie van het ideaal in het kunstwerk, waarbij de schilder de vorm laat gehoorzamen aan de geïnspireerde gedachte. Dit laatste bevestigde Thijm met de aforismen die hij aan Fischer en Stern ontleende. In het haast voltooide portret van de meester, "*uyt sijns ghemoets verstant/ op geen levendig exempel ziende*" (Durer), vormt Venus Urania met Eros niet zomaar een symbool van de gedachte die er het "*aanzijn*" aan heeft gegeven, maar vooral een schoon symbool. In zijn scheppende arbeid vormt de Griekse Lucas een wel zeer nauwgezette illustratie van Thijms uitspraak, dat "*zoo lang de mensch mensch is geweest en gedacht, gesproken, en gehandeld heeft, ( ) hij symbolen [heeft] gebruikt, om zijne denkbeelden af te schilderen*". Gelijktijdig geeft

<sup>60</sup> Van Mander, 'Vytleggingh op den Metamorphosis', fol. 27b, Gombrich, 'Botticelli's Mythologies', pp. 39-42, 72-75, Panofsky, *Iconologie*, pp. 110-111.

<sup>61</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI 14 'Aforismen', Thijm, *De Heilige Linie*, p. 14, Durer, *Van de menschelijke proportien*, p. 216.

de meester aan hoe de beide varianten van Thijms inspiratieopvatting werkzaam zijn. Nadat het scheppingsproces voorbereid werd door de “enthuziaste liefde, die zoo geheel uit God is”, is er op het moment dat de harmonie van het werk volkomen was, “een ziel in het lichaam (...) gevaren”.<sup>62</sup>

#### 9.2.2 DE CICERONE EN DE MUZE. INVENTIE, TECHNIEK EN STUDIE

Hoe de samenhang tussen de figuren binnen de centrale driehoek en de overige groepen van het reliëf geïnterpreteerd kan worden, is het volgende punt van dit betoog. Bij het koppel (heraldisch) rechts van meester Lucas doen zich twee mogelijkheden voor. De man met zijn zware mantel tot over het hoofd, die de jonge man als beschermend omarmt, roept herinneringen op aan de beroemde groep van Dante en Vergilius in *La barque de Dante* van Eugène Delacroix. In dit werk is de begeleider of cicerone van de dichter Dante diens klassieke idool Vergilius, die met lauweren omkransd en gehuld in een zware mantel tot nagenoeg over zijn hoofd zijn ‘pupil’ bij de hand heeft. Aansluitend op de positie van Dante, wiens *Divina Commedia* door Thijm in zijn gedicht *Het Vorgeborchte* werd nagevolgd - met Bilderdijk in de plaats van Vergilius - kan de jonge man in het reliëf behalve als tekenaar, ook als ‘dichter’ opgevat worden, temeer daar hij als enige een (schets)boek in de hand heeft. Onwillekeurig roept hij zo een echo op van de jongeman Bezieling: beiden schouwen en bemiddelen het goddelijke Schoon: de een als Johannes het Hemelse Jeruzalem, de ander Venus Urania. Terwijl deze Venus de voorafbeelding is van de Madonna, wordt Maria, zoals eerder uiteen werd gezet, in het *Dogma de immaculata conceptione* onder meer betiteld als “*corusca illa Dei civitate*” en “*sanctam Jerusalem*”.<sup>63</sup> Hieruit kan men opmaken dat zowel Bezieling als de leerling geconcentreerd zijn op

Thijms hoogste ideaal der kunst, ‘Maria’. Maar terwijl de een zich bedient van het Woord, maakt de ander gebruik van de tekentaal.

Vanuit de eerder behandelde symboliek van Bezieling dat alle kunst “*poezij*” is, is het van belang dat beide genres behoefte hebben aan een dichterlijke kern van verbeelding en gedachte. Thijm weet deze “*poëtische essentie*” vragenderwijs te formuleren in zijn voorrede tot *De klok van Delft*: “- is het dat *licht Gods* in deze duistere valleie, hetwelk men *schoonheid* noemt, zoo in de natuur als in de kunst, en bepaaldelijk in de kunst?” Doordat de kunst zoals uit Thijms sextetten op Schoon, Waar en Goed blijkt, door haar schoonheid haar boodschap bemiddelt, weet zij “*een metafysisch gronddenkenbeeld*” (Idee) te veraanschouwlijken. Thijm volgt in zijn streven om de poëtische essentie zichtbaar te maken het goddelijke principe van maat, orde en getal, want: “*De schoone, harmonieuze, rhythmische gedachte (gronddenkenbeeld, bvhh) eischt een rhythmische form als haar symbool, als het beeld, dat haar het beste aan de menschelijke zinnen vertegenwoordigt*”. In een dergelijk ontwerp laten inhoudelijke ingrediënten als filosofie en historie zich “*door de hand van den meester, gewillig oplossen*”. De schetsende jongeman met zijn cicerone in de trant van Vergilius krijgt dus uitgelegd, hoe hij door meester Lucas na te volgen het goddelijke licht van Bezieling uit kan drukken in een ‘kompositie’ van geest en stof, van ritmische vorm en poëtische inhoud.<sup>64</sup>

Deze lezing rijmt met de architectonisch bepaalde betekenis van Bezieling, die eveneens in het tweetal ingebed lijkt te zijn. Ik noemde al het *caput velatum*, waardoor de ommantelde figuur geïdentificeerd zou kunnen worden als Saturnus, vergelijkbaar met de gravure *Melencoly-Saturnus* van Jacob de Gheyn, die onder meer aanwezig was in het Rijksprentenkabinet van het museum. Vanouds werd Saturnus, die tevens als symbool van de Tijd figureert, voorgesteld als een oude

<sup>62</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI.14 ‘Aforismen’; Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 218; Thijm, *De Heilige Linie*, p. 60; Thijm, ‘De Amsterdamsche tentoonstellingen’ (1855), pp. 62-63; Dürer, *Van de mensche-*

*lycke proportien*, p. 216.

<sup>63</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 88, 89; Maas, J.A. *Alberdingk Thijm*, pp. 55-56.

<sup>64</sup> Thijm, *De klok van Delft*, pp. ix, x, xii, xiv.

man met een mantel over het hoofd gedrapeerd. Hij is onder meer de patroon van de werken in hout en steen, wordt afgebeeld met de tekens van geometrie en astrologie en symboliseert het bouw- en landmetersbedrijf. Thijm maakte een kwinkslag daarop in zijn necrologie over Royer, wiens vader landmeter was. Zijn artistieke talent zou aanvankelijk ontwikkeld zijn, doordat hij *"als knaap, in plaats van 'amourkens' te boetseeren, zijn vader de geometrale kettingen nagedragen, en op menig torenmeting het leerstuk van Pythagoras toegepast"* heeft.<sup>65</sup> Een sprekender bevestiging van de visie op het kunstonderwijs van Cuypers en De Stuers - met hun nadruk op geometrie en proportie - had Royer niet kunnen bieden. Daarbij is het uiteraard van essentieel belang dat juist de geometrie als het meest pure stelsel van symbolen werd opgevat om de onzienlijke schoonheid in haar wezen te vatten en voor ogen te stellen. Zoals Thijm uit *Van de Menschelijke Proportien* wist, meende Durer dat men door de *"Geometrische reden"* in staat zou zijn om *"des waarheijts maet in zijn sin"* te vatten. Dit herinnert aan 's *"Waerheyds pad"*, waarop Eros-Meditatione de kunstenaar leidt, en de identificatie van de naakte gratie. Waar in het tegeltabelau met Venus Urania Van Heusde zou Thijm de zuivere en bemiddelende rol van de wiskunde onder refereert aan Plato nog eens ten overvloede inprenten.<sup>66</sup> Ook in deze uitleg komt aan de tekenende jongeman met zijn saturnische cicerone een elementaire functie toe bij het vertalen van het *"metafyziesch gronddenkbeeld"*. Bovendien wordt in een geometrisch bepaald ontwerp de *"schoone, harmonieuze, rhythmische gedachte"* bij uitstek door een proportionele vorm aan-schouwelijk gemaakt.

Het geijkte symbool van de geometrie ontmoeten we echter niet bij de leerling met zijn cicerone, maar bij de lessenaar aan de andere kant, waar passer en driehoek ingegrift staan. Over de lessenaar staat een andere jongeman gebogen, die

eveneens vergezeld wordt. Ditmaal niet van de grijze Saturnus, maar van een jeugdige vrouwelijke figuur die wellicht als zijn 'muze' of de klassieke variant van de Typus Geometrie uit de traditie van Capella opgevat kan worden. Viollet-le-Duc plaatst haar naast Sint Lucas-Peinture - met baard en kalotje zoals meester Lucas - in de gravures van de Vrije Kunsten van de kathedraal van Laon. Anders dan de vrije kunst Geometria houdt de 'muze' haar attriboot, de passer, niet vast, maar is dit opgehangen aan de tekentafel.

Het geheel overziend zou men zich voor kunnen stellen, dat de groep aan de rechterzijde vooral probeert om de *"poetische essentie"* van het *"metafyziesch gronddenkbeeld"* in de poserende modellen op te sporen en in een aansprekelijk symbool vast te leggen. In dit geval kan de leerling zich vrij schools houden aan de *mimesis*, doordat de vrouw en het kind zelf als Venus Urania en Eros een projectie van het innerlijke ideaal van zijn meester zijn, die hiermee de Idee van de onzinnelijke schoonheid in een personificatie presenteert. De groep uiterst links is bezig om op de wijze, zoals Durer heeft vastgelegd in *Van de menschelijke proportien* - met het klassieke naakt als superieur voorbeeld - de tastbare schoonheid in geometrische *"rhythmische"* schema's te vatten. In de vorige hoofdstukken is al gebleken dat de pendant van meester Lucas, de klassieke bouwmeester, op overeenkomstige wijze de geometrische ontwerptechniek uit de leer van Vitruvius toepast op de tempelbouw. De beide groepen rechts en links zouden zo binnen hetzelfde schoonheids-ideaal respectievelijk de poetische inventie en de ontwerpmethode specificeren, die zonder onderlinge uitsluiting - de wisselwerking staat immers voorop - een nadruk krijgen in het duo Bezieling en Arbeid.<sup>67</sup> Ook wat betreft hun positie in het reliëf stemmen de 'cicerone' en de 'muze' hiermee overeen.

<sup>65</sup> Thijm, *Louis Royer*, p. 2, zie paragraaf 7.2.2 'Melencolia-Saturnus' de typus Geometrie.

<sup>66</sup> Durer, *Van de menschelijke proportien*, p. 216, Ripa, *Icologia*, p. 398, Van Heusde, *De socratische school*,

pp. 157-163, Thijm, *De klok van Delft*, pp. xii, xiv.

<sup>67</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 2, p. 7, Durer, *Van de menschelijke proportien*, p. 216, Thijm, *De klok van Delft*, pp. ix, xii, xiv.

Rest tenslotte de eenzame man linksonder die haast als inzet aan de voorstelling toegevoegd lijkt. Geknield en over een tekenrol gebogen, staat hij misschien voor Cuypers' visie op de 'ernstige studie der ouderen' die nodig is om "hun geest in zich op te nemen en te ontwikkelen". Zoals gesteld, speelde de voorbeeldfunctie van de 'Ouden' zowel naar de mening van de 'Oudhollandsche' kunsttheoretici als het driemanschap een dominante rol.<sup>68</sup> De atelierscène achter hem toont in dat geval waar die studie uit bestaan en toe leiden kan.

### 9 2 3 DE CONCORDANTIE TUSSEN VENUS URANIA EN MARIA ALS ALTERA HEVA

Een van de terugkerende thema's in de gevelsculptuur van het Rijksmuseum blijkt dat van Maria te zijn, waarbij de rijkdom aan metaforen ook alle gelegenheid bood om toepasselijke beelden te scheppen en verbanden te leggen. Behalve de specifieke verwijzing naar de Litanie van Loreto, wordt in het vaker genoemde *Dogma de immaculata conceptione* (1855) met nadruk vermeld dat de kerkvaders in Maria de volgende verwijzingen betekend zagen:

arca illa Noe [de ark van Noach], *scala illa*, quam de terra ad caelum usque pertingere vidit Iacob [de Jakobs-ladder], ( ), rubo illo, quem in loco sancto Moyses undique ardere [Mozes' brandende braambos], ( ), illa inexpugnabili turri a facie inimici [de onoverwinnelijke toren], ( ), horto illo concluso [de gesloten tuin], ( ), *corusca illa Dei civitate* [de glanzende Stad Gods], ( ), *augustissimo illo Dei templo* [de verheven tempel Gods], ( ), tum in aliis eiusdem omnino plurimis [en vele andere tekens],<sup>69</sup>

Zij wordt gevierd als een

columbam mundam, et sanctam Ierusalem, et excelsum

Dei thronum, et arcam sanctificationis et domum, quam sibi aeterna aedificavit Sapientia [als een reine duif, als het heilig Jeruzalem, de verheven troon Gods, de heiligmakende ark, het huis dat de eeuwige Wijsheid zich zelf gebouwd heeft].<sup>70</sup>

Bijzonder is ook de metafoor

beatissimam Virginem tabernaculum esse ab ipso Deo creatum, Spiritu Sancto formatum, et purpureae revera operae, quod *novus ille Beseleel* auro intextum varium que effinxit, [dat de heilige Maagd een door God geschapen en door de Heilige Geest gevormde tent is van onvervalst purperwerk, die een nieuwe Beseleel met goud en verschillende kleuren gestikt en gespannen heeft].<sup>71</sup>

Voorts zijn er beelden als

una incorrupta pulcritudinis columba, veluti rosa semper vicens, et undequaque purissima, et semper immaculata semperque beata, ac celebretur uti innocentia, quae nunquam fuit laesa, et *altera Heva*, quae Emmanuel peperit [enige ongeschonden duif van schoonheid, als roos van eeuwig volle bloei en als van alle kanten de zuiverste, de altijd onbevleete en steeds gelukzalige, en gevierd als de onschuld, die nooit geschonden is, en als een *tweede Eva*, die de Verlosser heeft gebaard].<sup>72</sup>

Tallose beelden die eerder de revue zijn gepasseerd, blijken tevens Mariasymbolen te zijn: de ladder van Jacob als *scala artium*, het hemelse Jeruzalem en de tempel van God (beide voorafgebeeld in het museumcomplex), de eeuwig bloeiende roos (bij de gratien), maar ook Sapientia of Wijsheid die in de vorm van Minerva 'Mediatrice' de Nederlandse Maagd, als afgeleide van de Maagd, in de gevelsculptuur begeleidt. Bij de genoemde titels bevindt zich er tenminste een, die in verband gebracht kan worden met de voorafbeelding die Venus Urania van Maria vormt: "al-

<sup>68</sup> Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vii.

<sup>69</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, p. 75, de vertalingen tussen ( ) in deze en de navolgende passages zijn ontleend aan de Nederlandse vertaling die naast de

Latijnse tekst is afgedrukt.

<sup>70</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 87-89.

<sup>71</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, p. 91.

<sup>72</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, pp. 93-95.

tera Heva" of de nieuwe Eva Thijm was met dit alternatief vertrouwd dankzij Broere en via de 'Harmonieën van het Oude en Nieuwe Testament' uit de vroeg-zestiende-eeuwse *Biblia Pauperum*, die hij in 1866 in zijn *Dietsche Warande* opnam. Onder de "*Interpretatio typorum bibliae pauperum*" treffen we als eerste reeks aan Eva die door de slang wordt verleid - Maria Boodschap - Gideon en het vlies. Terwijl het eerste schema het 'kwade' tegendeel vormt van de Annunciatie, beeldt het andere hoe "*virginem Mariam gloriosam sine corruptione impregnandam ex Spiritu Sancti infusione*" [de glorievolle maagd Maria zonder smet doordrongen werd van de instorting van de Heilige Geest].<sup>73</sup> Bij de analyse van de piano van Nenny Cuypers-Alberdingk Thijm en het tegeltafel van Bezieling te Roermond is uitvoerig behandeld, dat Thijm de artistieke 'instorting' parallel hieraan opvatte. Zoals in het voorgaande bleek, zijn deze harmonieën geëxtrapoleerd door in de gevelsculptuur een *Concordia* te integreren, waarin geen bijbelse, maar klassieke en klassiek doordeesemde 'Oudhollandsche' motieven als voorafbeelding fungeren. Hier Venus Urania ten opzichte van Maria. Van deze specifieke concordantie is - nolens volens - een enkel facet door Panofsky in zijn *Iconologie* toegelicht. In zijn betoog over de typologische herkomst van de *Geminae Veneres* signaleert hij een omslag van het negatieve naar het positieve naakt. Terwijl in de middeleeuwse iconografie de naakte Eva als negatief van de geklede Maria - in casu de nieuwe Eva - wordt voorgesteld, staat na een humanistische herinterpretatie de kuis geklede Venus Pandemos lager op de morele ladder dan haar naakte hemelse zuster, Venus Urania.<sup>74</sup>

Gelet op de kennis van Thijm, De Stuers en Cuypers kan deze relatie tussen Eva en Venus Urania hen niet ontgaan zijn. Enerzijds kan men Eva en de nieuwe Eva (Maria) parallel koppelen aan Venus Pandemos en Venus Urania, anderzijds is de werelds geklede Venus Pandemos ver-

re de mindere van de kuis geklede Maria, terwijl de 'bezoedelde' Eva het naakte negatief is van de zuivere Venus Urania. Impliciet legt ook Thijm dit verband, en wel in de necrologie over Royer, waarin hij schrijft: "*Het is niet de kwaliteit van Venus te zijn, het is zelfs niet de graad van naaktheid, waaraan de zedelijkheid van een beeld te toetsen is*". Bij de bespreking van Royers groepen van *Venus accroupie* en *Venus sortant des eaux* volgt dan ook bij wijze van conclusie de retorische vraag

- en zeg mij, niet slechts of deze beelden geen zuiver, geen edel welgevallen bij een onbedorven gemoed opwekken, maar zelfs, of zulk een gemoed, indien het niet uit Genesis I de nadere kennis van goed en kwaad had opgedaan, aarzelen zou deze beelden onberispelijk te noemen. Maar het is, helaas, waar wij leven hier in een vervallen waereld, en het dem Reinen ist Alles rein kan voor de kunst geen vrijbrief zijn.<sup>75</sup>

Thijm refereert zo bewust aan de bijbelse oorsprong van het menselijk gevoel van schaamte voor het naakt - de  *pudicitia*  - dat Eva voelde, nadat zij door de slang was verleid.

Het is ook op dit punt dat Thijm zijn favoriete schilder Ary Scheffer in 1855 als Pauwels Foreestier ernstig bekritiseert. Het gaat daarbij om zijn werk *Aardse en Hemelse Liefde* of *Hoop en Genot* - de hoop van de hemel en het genot van de zinnen - een thema dat direct te herkennen valt als een variant op Venus Urania en Venus Pandemos. Zoals Leo Ewals in zijn catalogus over Scheffer opmerkte, is dit stuk afgestemd op Titiaans beroemde werk *De Hemelse en Aardse Liefde*, dat door Panofsky geïnterpreteerd werd als een allegorie op de *Geminae Veneres*. In zoverre vindt er weer een omslag plaats, dat Scheffer teruggrijpt naar de middeleeuwse traditie door het naakt voor het aardse en de geklede vrouw voor het hemelse te nemen. Thijm is over dit werk niet te spreken. Tegenover 'hoop' als "*een zedig in 't wit*

<sup>73</sup> *Dogma de immaculata conceptione*, p. 95, Thijm, 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament', pp. 431-437, 438. Broere, 'Maria', p. 254.

<sup>74</sup> Panofsky, *Iconologie*, pp. 119-121.

<sup>75</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp. 8-9.

gekleed meisjes", dat Genot met haar vinger op de hemel attendeert, is 'genot' halfnaakt uitgebeeld als een *"baldadige courtisane"*; zij wrijft de *"mal-sche rozebladeren"* stuk ten teken van haar wellust, hetgeen herinnert aan Van Manders beschrijving van Venus (Vulgaris) <sup>76</sup> Thijm meent dat iedereen aanvoelt, *"dat het hier niet geldt de quaestie te bespreken van het al of niet naakt in de kunst der christen wereld"*, o nee! Het gaat er om dat in een voorstelling als deze *"die hoedanigheid juist praedomineert, welke onverdorven zielen tot schaamte stemt [pudicitia (bvhh)] bij het zien van naaktheden"*. Thijms eerder aangehaalde uitweiding geeft daarna nauwkeurig aan in welke mate hij op de hoogte was van de Griekse cultuur *"- hoe ruim eene plaats in de denkbeelden der Heidenen ook aan de zinnelijkheid gegund wierde - de schaamte werd toch tot de schoonste cieraaden der grieksche schoonheidsgodesse gerekend [pudica (bvhh)], en het zijn niet de beelden der Venus-Pandemos, welke den roem der antieke kunstwerken in de wereld hebben verzekerd"* Uit het daaropvolgende cliché over de beide beelden van Praxiteles, blijkt Thijm niettemin de *"gekleede"* Venus als uiting van het besef van *"de waardigheid der hooge kunst"* op te vatten. Hij voegt er echter onmiddellijk aan toe dat. *"Zooewel de 'Mediceesche' als de 'Venus van Milo' ( ) uitmunten door al die ingetogenheid, welke de voorstelling toelaat"* Zoals gezegd had Winckelmann voor de cultus rond de Medici-Venus op aanverwante wijze de toon gezet als voor de Apollo van Belvedere, waarvan zij de perfecte vrouwelijke tegenhanger vormt De conclusie moet dan ook niet zijn, schrijft Thijm in 1855, dat *"in eene christelijke maatschappij het maken van naakte beelden, als idealen van schoonheid of bevalligheid, mag aangeraden of veroorloofd worden"*, maar dat de schoonste Venussen uit de antieke heidense maatschappij noch de hartstocht noch de wulpsheid (bedoelden) uit te beelden <sup>77</sup> Tegen de tijd dat Thijm in 1868 het oeuvre van 'oom

Royer' behandelt, is hij in deze opvatting zover gevorderd dat hij in Winckelmanneske zin onverdeeld gunstig oordeelt over de schoonheidsbeleving van het preutse naakt als symbool van Pudica Venus Urania

Tegen deze achtergrond is het van belang om terug te kijken naar Thijms jeugdgedicht *De Geboorte der Kunst* uit 1843 Dit is geschreven in de tijd dat hij kennis nam van de verschillende filosofische systemen, van de dialogen van Plato en de Socratische School van Van Heusde, in de periode dat hij door Willem Cramer - aan wie dit werk is opgedragen - op de hoogte werd gebracht van de opvattingen van Broere en de theoloog van Hageveld en Warmond persoonlijk leerde kennen. Binnen de vele neoplatoonse elementen in dit gedicht domineren motieven als het *"kluisterwicht"* van de ziel, die *"Op vleuglen harer waard, zich stofloos wil verheffen"*, de *furor* - de *"steigring van den geest tot boven het lichtgewelf"* - het heimwee naar het verloren Eden en *"Gods Rijk"* Daarnaast lijkt het thema van Venus Urania/Pandemos geïntegreerd te zijn en wel in de beschrijving van - de invloed van - Eva, wier schoonheid Adam tot liefde en *"poezij"* inspireert

Daar lag zij, van den blos der liefde en jeugd aan't kleuren,

Een lichte voorhoofdstrek-alleen deed nog bespeuren  
Dat ze ook het leed der aard gekend had, om heur leên,  
Bevallig neêrgevljd, wond zich de schaapsvacht heen,  
Die, van de tengre knie, tot boven een der armen,  
Heur weeldrig schoone leest mocht drukken en verwar-men

De boezem, half bedekt en lichtend blank, bewoog  
Den schat van golvend haar, die langs heur schoudren  
boog

Haar teedre hand en arm, tot neven 't hoofd gerezen,  
Kon daar, in d'eerste slaap, een zachte steun voor  
wezen -

<sup>76</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stellingen' (1855), pp 167-168 (vet=cursief bij Thijm), Ewals, 'La carrière d'Ary Scheffer', afbeelding op de achterflap, Panofsky, *Iconologie*, pp 116-122, Van Mander, 'Van de

vvtbeeldinghen der figuren', fol 114

<sup>77</sup> Thijm, 'De Amsterdamsche ten-toon-stellingen' (1855), p 169, Panofsky, *Iconologie*, pp 119-121

Docht 't elpen vingrental liet, achtloos wijkend los,  
En 't lieflijk aanschijn boog, zich zijdwaaers neêr in 't  
mos <sup>78</sup>

Thijm geeft Eva zo weer volgens de klassieke typologie van de rustende vrouw, die onder meer bekend was van het hellenistische beeld van de slapende Ariadne in het Vaticaan. Niet alleen de halfnaakte boezem zou op dit werk afgestemd kunnen zijn, maar ook de beschrijving van de arm en hand onder het hoofd, welke houding geen andere blijkt te zijn dan die van Eros in het reliëf *Bezieling* in de topgevel - van *Meditatione Overpeinzinge* - van de in dromen verzonken *Johannes op Patmos* van Giotto <sup>79</sup> Dat Thijm juist een dergelijke evocatie hanteert als opmaat voor de artistieke *furor* van Adam, behoeft nauwelijks nog betoog. Ten overvloede uit komt dat naar voren uit de navolgende regels, die aansluiten op de beschrijving van Eva

Haar Egaâ nadert, doch behoedzaam Drie paar schreden –  
En ze is de zijne weêr! – maar neen! hij staakt zijn treden,  
Een ongekende Macht weêrhoudt hem, richt zijne oog,  
Met diep gevoel *bezielt*, naar Eva neêr, betoog  
Zijn trekken met een gloed van Hemelsch welbehagen,  
Kruist hem zijn handen voor den boezem, wild aan 't ja-gen,  
Ontroert hem meer en meer, vaart vlammend door 't gemoed,  
En barst zijn oogen uit in eenen tranenvloed <sup>80</sup>

Zoals eerder in dit hoofdstuk is opgemerkt, leidt deze ontroering tot de *furor* en zo tot het scheppen van de eerste “*poezij*”, de genesis van de kunst

Het voorgaande overziend, kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat Thijm met *De Geboorte der Kunst* geprobeerd heeft een volwaardige christelijke pendant te creëren voor de klassieke

ke historie over het ontstaan en de rol van de schoonheidsbeleving. Het is niet louter uit de Eroscultus die Sokrates aan de hogepriesteres Diotima ontleende of uit de vlucht van de ziel in zijn enthousiasme naar zijn bovenaardse oorsprong, maar uit de genade van God, die na de zondeval een verzoenend en hoopgevend gebaar naar de mens maakt, dat kunst kon ontstaan. Lang voordat de Griekse wijsgeer zich liet leiden door Eros tot Venus Urania om het onzienlijke schoon te kunnen schouwen, was Adam kort na de schepping van Gods kunstwerk in staat gebleken door zijn liefde, die Eva's schoonheid in hem opwekte, een “*Englenzang in Aardsche Vormen*” te produceren, die hem de “*Zaligheid van 't Eden*” opnieuw laat ervaren <sup>81</sup> Cruciaal daarbij is dat Eva niet plat naakt, maar kuis half bedekt is: zij is derhalve geen banale Pandemos of Vulgaris, maar een geëmancipeerde Pandemos, die als verbijzonderde weergave van Urania geldt - de voorafbeelding van de “*altera Heva*”, Maria - tot wie Adam wordt gevoerd.

Het is zeer twijfelachtig of dit alles Thijm in 1842 al tot in detail voor ogen stond. Eerder kan men veronderstellen dat *De Geboorte der Kunst* het prille beginstadium markeert van de kennis en het begrip die Thijm in de loop der jaren over dit onderwerp zou opdoen. Al naargelang zou hij in staat blijken de ermee samenhangende symboliek steeds verder te verfijnen, zodat uiteindelijk in de beste traditie van Ficino een ongeslagen ‘humanistisch’ hoogtepunt bereikt kon worden met het reliëf van meester Lucas / Apelles schildert Venus Urania / Maria, met Tekenkunst / Venus Pandemos aan zijn zijde. Bij wijze van eerbetoon aan de hierin tot uitdrukking gebrachte esthetica van Thijm, hebben De Stuers en Cuypers dit thema weer verder uitgewerkt in het tegeltabelau van de drie gratie Schoon, Waar en Goed boven de Oefenschool. Wat deze metaforische voorstelling van de *Geminae Veneres* en hun ‘ouder’ in de verte

<sup>78</sup> Thijm, ‘De geboorte der kunst’, pp. 72, 75, 78 (cursivering door mij, bvhh)

<sup>79</sup> Richter, *A Handbook of Greek Art*, p. 169, afb. 227, zie paragraaf 7.2.1 ‘De typologische herkomst’ (van het

beeld *Bezieling*)

<sup>80</sup> Thijm, ‘De geboorte der kunst’, p. 78 (cursivering door mij, bvhh)

<sup>81</sup> Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 29-31, 93-98



nog verbindt met Thijms jeugdwerk is de tekst in de banderol, waarin het woord "*gratie*" als bevaligheid en genade centraal staat. Terwijl in de versie van 1844 na de laatst geciteerde passage te lezen staat dat Adam zijn "*Gade*" uit schoonheidsliefde omhelst, toont de eerste druk een jaar eerder het woord "*Genade*". Een dergelijke wijziging zou niet veel om het lijf hebben gehad, indien de beide woorden etymologisch verwant waren geweest, maar dat is niet het geval. Het een kan dan ook niet als synoniem voor het ander gepresenteerd worden. Een verklaring voor de verandering zou gelegen kunnen zijn in de problemen die Thijm had met de bisschoppelijke goedkeuring voor de *Drie Gedichten*. Met name *Ermengard van Voorne* werd als "*onkatholiek, onzedelijk, te algemeen, te protestantsch*" gebrandmerkt. Tenslotte kwam het dankzij de bemoeienis van Broere toch tot een uitgave, waarbij de vervanging van het woord "*Genade*" - dat alleen al in het Weesgegroet als epitheton aan Maria toekomt - wel de minste concessie geweest zal zijn.<sup>82</sup>

Het woord *gratie* rijgt met zijn dualiteit van goddelijke genade een bevaligheid die hier behandelde begrippen en metaforen aaneen. Maria "*vol van genade*" ontvangt de titel van "*schoonste schoonheid der schoonheden*" - Venus Urania de status van voorafbeelding van Maria - Eva de positie van Adams "*Genade*", die hij uit "*SCHOONHEIDSLIEFDE*" bemint - Maria de titel van "*altera Heva*", die het "*hoogste ideaal der kunst*" is - de gratien de symboliek van "*alle gratie des levens ende der waarheid*", "*alle hoop des levens ende der deugd*", waarin Maria's genade voorzegt wordt - Maria versmelt net als Waar-Venus Urania met de doorbrekende "*zon van waarheid*" - Waar en Schoon dragen de betekenis van de *Geminae Veneres*, die als chiasme accorderen met Eva en de "*altera Heva*" - en zo verder tot een eindeloos snoer van associaties. Dat een dergelijke keten van symbolen en sche-

ma's in Thijms esthetica een doel op zich vormde, wordt helder geformuleerd in *De Heilige Linie*, waarin de "*vruchtbaarheid*" en de "*elasticiteit*" van liturgische en symbolische betekenissen herleid wordt tot "*de levensvolheid der Kerk-zelve*". Voor Thijm, Cuypers en de Stuers staat daarbij centraal dat de - gelovige - toeschouwer door de in hem opgewekte liefde voor het schone kunstwerk bewogen wordt om de daarin vastgelegde zinnebeelden "*te verklaren, te bevruchten, te vereeren, te genieten*". In kort bestek wordt hier het belang geformuleerd van de participatie van het publiek.<sup>83</sup> De toeschouwer zal immers het kunstwerk niet alleen visueel, maar ook inhoudelijk voltooien door het tot onderwerp van zijn gedachten te maken, hierover te mediteren, te speculeren en te associëren, omdat zo de weg naar de bron en de typus van het Schoon, Waar en Goed betreden zal worden.

### 9.3 EVALUATIE DE VENUS-EXPEDITIE

Op een cruciaal moment in de voorgeschiedenis van het Rijksmuseum, in 1874, schreef Thijm het gedicht *De Venus Expeditie* tegen de nationale "*Vermielingszucht*", dat bijna een allegorie lijkt op het Gids-artikel 'Holland op zijn smals' (1873) van zijn kompaan De Stuers. Het heeft er alle schijn van dat Thijm dit tamelijk spottende vers schreef naar aanleiding van de oprichting van het College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst in 1874. In "*et weeldrig Europe*" mocht Nederland een moderne democratische staat heten, de "*kunstzin, helaas, vond er nergends verblijf*". De schoonheid werd er met mokers bestormd en men loochende alom de "*aesthetische wetten*". Dit wekte de toorn "*Der schoonheid Godes*", die zich bij Apollo ging beklagen om zo het landje te kunnen "*straffen voor 't sloopen van*

<sup>82</sup> Thijm, 'De geboorte der kunst', p. 78, voor een deel is dit opgenomen in Maas, J. A. *Alberdingk Thijm*, hier luidt regel, p. 223. En ADAM drukt zijn *Genade*, uit *SCHOONHEIDSLIEFDE aan 't harte*', ontleend aan de eerste druk, die verscheen in *De Kunstkronijk* van 1842-1843 (kapita-

len van Thijm), C. Thijm, *Jos Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven*, pp. 24, 34-37.

<sup>83</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 72, 95 (vet door mij, bvhh), Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 126-130.

poorten en zalen" Daar schrok men zo van, dat al kostte het geld, er een gezantschap werd voorbereid om Apollo en Venus weer gunstig te stemmen

En daarom, al gold het de *Schoonheid* ook maar,  
Voor 't eerst van zijn leven  
*Bespiegelt* men haar

Men neemt van 's Lands guldens een duizend of vijftien

En huichelt 'o Foebus, wij worden zoo naar,  
Tenzij dat wij Venus praecies voor uw schijf zien!

Maar Venus, niet achterlijk, distantieert zich van deze poging

'O, Abdera-teelt,' roept zij 'toen ik welmeendend,  
De Kunst om u rond eenen *godlijken straal*,  
Een blik mijner oogen genadig verleendend,  
U toesprak met de edelste kracht van haar taal,  
Toen sloot gij uw ooren met nuttigheids-watten,  
En sloeg als een razende lomper in 't rond,  
Vernielend al wat gij kost grijpen en vatten  
Omdat gij het *Niets* zo verrukkelijk vondt ( )'<sup>84</sup>

Na de hier voorafgaande iconologische verhandeling kan "*Der schoonheid Godes*" die "*eenen godlijken straal*" aan de kunst verleent en "*d' oorsprong des lichts*" als haar meester erkent, geprojecteerd worden op de gratie Waar met de *Sol Justitiae* achter haar hoofd, die geïnterpreteerd kan worden als Venus Urania. Voorts treedt onmiskenbaar de analogie met Maria op, die zelf door een goddelijke lichtstraal getroffen, in alle evenredigheid het bevruchtende proces in de geïnspireerde kunstenaar demonstreert. Nu het niet de kerkelijke kunst betreft, maar het cultuurbeleid van de rijksoverheid, grijpt Thijm terug op 'zijn' klassieke pendant van Maria om het belang van de schoonheid in de maatschappij te bepleiten.

Recapitulerend was Venus voor Thijm niet zomaar een relict van de klassieke cultuur, die al eeuwenlang in de westerse kunst de boventoon voerde. Vanuit de Winckelmanneske sublimering van het Griekse naakt - die voor Thijm toegankelijk werd door zijn liefde voor het oeuvre van 'oom' Royer - kon Pudica Venus Urania emanciperen tot een volwaardige antieke voorafbeelding van Maria. Deze symboliek waarbij in de beste humanistische tradities bepaalde lijnen van een negentiende-eeuws complement werden voorzien, bereikte een welhaast ongeslagen hoogtepunt in het hier besproken reliëf van het fries boven de onderdoornit met de aterhiervoorstelling. Thijm slaagde er op overtuigende wijze in een renaissancestische toets aan te slaan, doordat de concordantie tussen de Griekse godin van de liefde en de moeder Gods geconstrueerd en gelegitimeerd kon worden op grond van het 'voorwerk' van grootheden als Ficino, Savonarola, Botticelli en Ripa. Anderszins kon ze als erfdeel worden gepresenteerd van de 'Oudhollandsche' kunsttheorie, die door Van Manders invloedrijke bewerking van Ovidius' *Metamorfosen* een aanmerkelijke meerwaarde had verkregen. Ten slotte was het type van Pudica Venus Urania dankzij de Medici-Venus zo bekend, dat opnieuw een onverdacht klassieke toon aangeslagen werd in het als 'ultramontaans' bestempelde museumprogramma.

Hoewel in het voorgaande door tekstonderzoek aan het licht gebracht kon worden dat met name Thijm aan de oorsprong van de concordantie tussen Maria en Pudica Venus Urania heeft gestaan, kan de iconografie van de drie gratien Schoon, Waar en Goed aan De Stuers toegeschreven worden, wiens bedrevenheid in het hanteren van 'Van Mander' en 'Ripa' bij de invulling van het decoratieprogramma van het museum vooral uit de archiefstukken naar voren komt.<sup>85</sup> Samen met Cuypers, wiens rede waarmee hij afscheid nam van de museumscholen opmerkelijke paral-

<sup>84</sup> Thijm en C. Thijm, *Bundel gedichten, schetsen en novel len*, pp. 23-24 (cursief door mij, bvhh).

<sup>85</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", vergelijk NAI, Bedrijfarchief Cuypers en Co, nr C 969 con-

cept-programma, en de vele brieven tussen het tweetal tijdens de bouwcampagne van het museum o.m. in GAR. Familiearchief Cuypers, nrs 17-23 (1882-1888).

lellen toont met het tegeltableau, heeft de referendaris het iconologische 'materiaal' van de inmiddels overleden Thijm op geraffineerde wijze uitgewerkt in het programma van het tableau van de gratien. Daar het deels te koppelen is aan Thijms gedichten over de kunst, deels te herleiden tot Van Mander en Ripa en deels tot Thijms geliefde neoplatoonse gedachtengoed, had dit tableau zonder meer aan zijn brein ontsproten kunnen zijn. Ook later zou De Stuers - onder meer in het Algemeen Rijksarchief van zijn bouwkundig medewerker Jacob van Lokhorst - de Thijmiaanse toon in decoratieprogramma's handhaven. Als echter wel één beeldende bron had kunnen pleiten voor het bestaan van een nauwe samenwerking tussen de drie kopstukken, die maakte dat zij één - visuele - taal spraken en in dezelfde concepten en beelden hun idealen overdroegen, dan is het wel het tegeltableau van Schoon, Waar en Goed. Alle Hollandse botheid ten spijt zou dus de aanvankelijk slechts *pour besoin de la cause* opgezette 'Venus-Expeditie' uit 1874 dankzij het vertrouwen, de overtuigdheid en de symbiose van het driemanschap boven verwachting slagen. Van dit welslagen gaf Thijm zich rekenschap in een gedicht, dat hij in 1887 aan De Stuers opdroeg bij diens "*Koperen Bruiloft met de Nederlandsche Kunst*"

Een arend, breed van vlucht, streek over Neêrland henen,  
En voor zijn blik, gewoon aan Foibos' zonneshijn,  
Is 'Holland op zijn smalst,' zoo naakt als 't was, verschenen,  
En de arend greep vergramd, de bliksems van Jupijn  
Hij sticht een *heilgen brand*, wekt man en maag ten leven  
En uit den dorren grond verrijst een wondre teelt  
Van Bouwsels, waar de *gloed der echte kunst* in speelt  
Van scholen, kerken, en muzeums Aangedreven  
Door 's aadlaars blik en greep herstelt zich bouw bij bouw,  
Gelijk Amfions lier 't niet schooner stichten zou  
In zijn gezegend nest hou hem nog lang betooverd  
't 'Verbreede Nederland,' voor de echte kunst  
heroverd <sup>86</sup>

Het tekent De Stuers dat hij vol zelfspot meende dat een "*stekelvarken*" voor het "*korte dikke manneke met zijn donkere baard en zijn bril*" een passender symbool zou zijn geweest dan deze krachtige adelaar <sup>87</sup>. Voor Thijm zal vermoedelijk voor alles meegeteld hebben dat hij zijn voorvechter kon huldigen in beeldspraak die weliswaar clichématig was, maar toch in de lijn paste die ontwikkeld was om het sculptuurprogramma van het museum te dekkatholiseren en de discussie over het cultuurbeleid terug te brengen tot haar zuivere proporties. maatschappelijk en functioneel, verheffend en educatief, en mooi, vooral mooi.

<sup>86</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 191 (cursief door mij, bvhh), Hubar en Van Leeuwen, 'In omni re vincit' (NAB), pp. 304-307

<sup>87</sup> Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 1, p. 307 citeert een brief van De Stuers aan Thijm d. d. 2 januari 1888

# 10 HET RELIËF DE BOUW- EN BEELDHOUWKUNST

DE GRIEKSE "MEESTER VAN HET WERK" EN CUYPERS'  
PROPORTIESYSTEEM

J IN HET SPOOR VAN DE DEMIURG  
*Samenvatting vooraf*

Moest Ezechiël het plan van het Hemelsch Jeruzalem op een tichel schrijven – hier schrijven wij het plan van het christelijk Heiligdom, het beeld van het vurig verlangde Sion, op de leemaarde van ons eigen lichaam (Thijm) <sup>1</sup>

Niet op een tichel of kleitablet, zoals bij de profeet Ezechiël, maar op een banderol staat het goddelijke patroon van de architectuur geschreven in het reliëf 'De Bouw- en Beeldhouwkunst'. Geplaatst in de oostelijke vleugel van het fries boven de onderdoort van het Rijksmuseum, vormt dit reliëf de pendant van 'De Teeken- en Schilderkunst' met wie het samen volgens De Stuers "*op zinnebeeldige wijze de beoefening der voornaamste kunsten*" toont <sup>2</sup> De centrale figuur van 'De Bouw- en Beeldhouwkunst' is de "*meester van het werk*", die in de houding van Apollo van Belvedere een banderol over zijn arm heeft met daarop voor de helft zichtbaar een cirkel, waar een vierkant en enkele driehoeken ingeschreven staan. Hij overlegt met zijn opzichter naast hem, die eveneens een tekenrol in zijn hand houdt. Midden op de voorgrond zit een werkmansfiguur met passer en haak zijn steen af te meten. Achter hem sjouwt een andere bouwvakker met een balk. Vervolgens ziet men een jonge beeldhouwer bezig met het afwerken van een sculptuur, die te identificeren valt als de beroemde Artemis van Praxiteles. De rij wordt gesloten door een ornamenteelsnijder, die een voltooid basement met siermotieven draagt.

Voor de interpretatie van deze scène van een bouwwerf uit de Oudheid is een andere aanpak

gekozen dan voor zijn pendant, de ateliervoorstelling. Dit komt vooral doordat Vermeylen hier niet dezelfde structuur van hoofd- en nevangroepen heeft gevolgd. Schematisch bestaat het tafereel uit twee compositorische driehoeken links en rechts die beide met een been bij de werkmansfiguur op de voorgrond uitkomen en gekoppeld worden door een derde overlappende driehoek met als top de sjouwer op de achtergrond. De hiërarchie wordt echter bepaald door een globale indeling in architect en opzichters aan de ene en werklui aan de andere zijde. Door deze laterale opzet kunnen de figuren als een doorlopende illustratie geanalyseerd worden, waarbij de schijnwerper in het bijzonder wordt gericht op de architect, de steenhouwer en de beeldhouwer. Hun positie houdt onder meer verband met het reeds vermelde diagram op de banderol van de bouwmeester, waaraan speciale aandacht zal worden besteed. Hierbij zullen de verschillende in de vorige hoofdstukken verspreid voorkomende opmerkingen over Cuypers' ontwerpmethode, rationalistische bouwtheorie en ideologische visie op architectuur samengevat worden. Opnieuw zal zich de betekenis manifesteren van de deels organicistische, deels mathematische opvatting van het bouwvak, die met name door Thijm in *De Heilige Linie* en de opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' is verwoord.

Als uitgangspunt voor de compositie van 'De Bouw- en Beeldhouwkunst' heeft een middel-eeuwse miniatuur gediend, die door Viollet-le-Duc beschreven wordt in het hoofdstuk 'Architecture' van zijn eerste *Dictionnaire*. Een koning als bouwheer geeft zijn "*maître de l'oeuvre*" orders, die vervolgens op zijn beurt zijn werklieden toesprekt. Op deze wijze werd analoog aan 'De Teeken- en de Schilderkunst', waarvoor, zoals inmiddels bekend, de standaardiconografie van het

<sup>1</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p. 165, dit hoofdstuk gaat terug op Hubar, "*De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk*", pp. 249 e.v.

<sup>2</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 11.



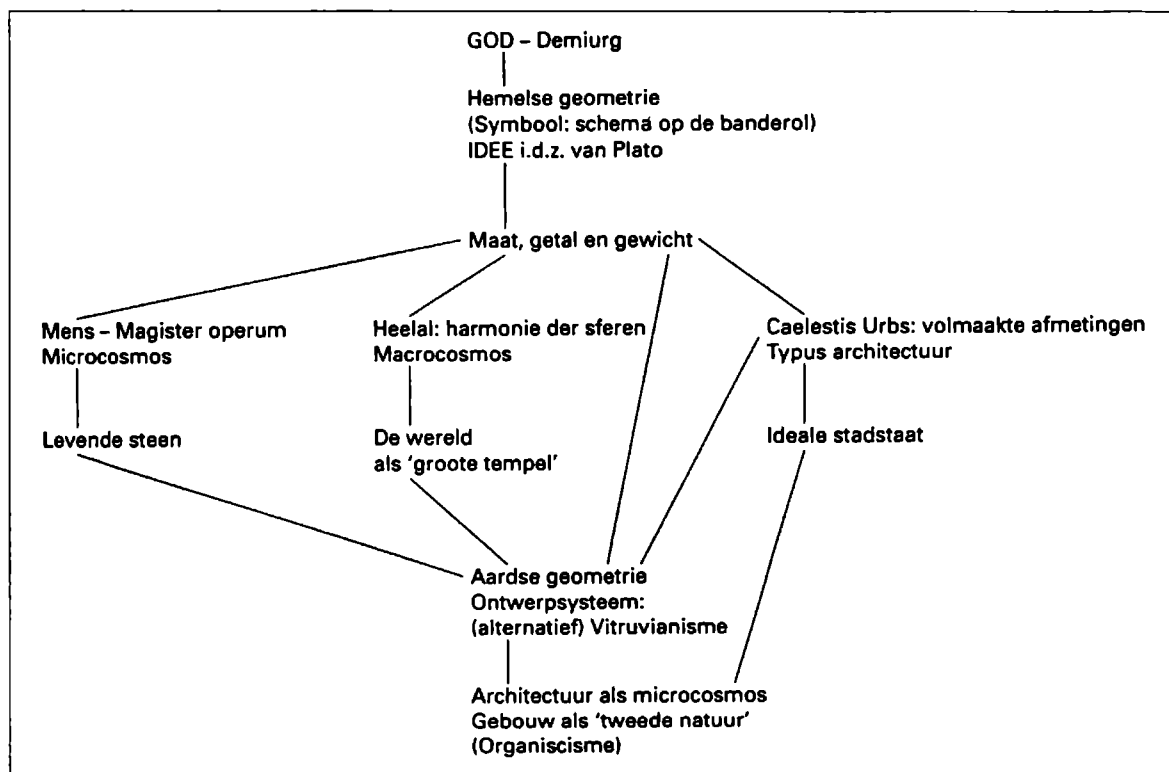
99 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, Uitgevoerd reliëf van *"de meester van het werk"*: de architect toont hier op de banderol het klassieke kwadratuurschema dat symbool staat voor de onvergankelijke geometrische figuren, die ten grondslag liggen aan de bouwkunst als 'tweede natuur'. Amsterdam, 1881-1885.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

thema 'Sint Lucas schildert de Madonna' het grondpatroon leverde, een anachronistische concordantie gecreëerd tussen een middeleeuws en een klassiek thema. Dit kon men verantwoorden op grond van de stelling die met name Viollet-le-Duc uitdroeg: in beide gouden era's - middeleeuwen en Oudheid - onderscheidten kunstenaars zich door een overeenkomstig constructief en artistiek talent, waardoor men topstukken van een gelijkwaardig niveau wist te produceren. In het spoor van Viollet-le-Duc erkende men bovendien een directe samenhang tussen het proportiesysteem uit de *De architectura libri decem* van Vitruvius en de geometrische formules uit de middel-

eeuwse bouwloods. Symbool van deze historisch geachte betrekking vormt het patroon op de banderol, waaraan een veelheid aan concordanties werd vastgeknoopt. Deze varieerde van de tekens op de tichel van Ezechiël, tot de volmaakte proporties van het hemelse Jeruzalem dat Johannes samen met de engel opmat. Van de schema's en het pythagoräische systeem van Vitruvius tot het middeleeuwse stelsel van parten en modulen.<sup>3</sup>

Aan dit aspect van de middeleeuwse bouwkunst heeft Thijm vooral aandacht besteed in *De Heilige Linie* (1858). Naar zijn mening kwam de gotiek tot *"hare hoogste bevruchting en ontwikkeling door de vereeniging van den geometrischen Drie- en*



Schema (D) van mogelijke filiaties bij de Griekse 'meester van het werk'

*Vierhoek*" Daarbij benadrukte hij in een reeks metaforen dat het vierkant volgens de klassieke traditie stond voor het beeld van de aarde die getypeerd werd als "*den grooten tempel Gods*". Hij stelde de vorm van het kruis, herkenbaar in de plattegrond van vrijwel iedere middeleeuwse kerk, gelijk met "*het vierkant der wereld*". Met beelden als deze werden relaties geconstrueerd waarin het concept van de microcosmos centraal staat zo wordt de verhouding van het universum

ten opzichte van het bouwwerk beschreven als een macrocosmos tot een microcosmos. Op verwante wijze staan de respectievelijke koppels wereld en mens, en gebouw en mens tegenover elkaar. Dergelijke verbanden werden door Thijm uitgewerkt in combinatie met zijn geliefde parallel tussen de *Deus artifex* of demiurg en de schepende mens. Hij voerde, zoals gezegd, deze analogie zover door dat zelfs de conceptie van Christus in Maria vergeleken kon worden met de

<sup>3</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, 'Architecte', p. 115, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, 'Proportion', p. 534, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 2, 11, Van der Woud, 'Steenen mystiek', p. 44, Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', pp. 95-96 verwijst naar Viollet-le-Duc, *Entretiens*, deel 1,

'Huitieme entretien', pp. 333-334, zie voorts ibidem pp. 330-332, deel 1 van de *Entretiens* bevat een doorlopende vergelijking van de Griekse, Romeinse, middeleeuwse en - aan het slot - vroeg-renaissancistische architectuur en sculptuur.

artistieke bezieling van de kunstenaar. In Thijms beschouwingen vindt een omslag plaats van symboliek naar organicisme, wanneer hij geheel getrouw aan de katholieke geloofsleer stelt dat de mens als God schept, omdat hij enerzijds deelt heeft aan de goddelijke bron en anderzijds deelt uitmaakt van diens grote natuurschepping. De mens zal dus noodzakelijkerwijs zijn "*kunstwaereld*" tot stand brengen volgens dezelfde - ingeschapen - regulatieve en verbindende beginselen die God bij de produktie van zijn "*natuurwaereld*" in praktijk had gebracht als *Deus artifex*. Door deze evenredigheid kon de bouwkunst zich in Thijms ogen afficheren als een "*tweede natuur*". Beide, architectuur en natuur, waren onderhevig aan Gods "*eeuwige Orde*" en "*onmeetbaar Plan*" die voor de menselijke ontwerper bereikbaar waren door de onveranderlijke geometrische vormen en verhoudingen van de cirkel, de driehoek en het vierkant, afgebeeld in het diagram op de banderol. Voor Thijm was het ondenkbaar dat deze "*aardsche Geometrie ( ) geen beeld, geen schaduw van de mysterieën der H. Drieuldigheid*" zou zijn.<sup>4</sup>

Zoals in het hoofdstuk over zijn academiejaren toegelicht werd, zou Cuypers het ontwerpen van gebouwen volgens de gelijkzijdige driehoek al in een vroeg stadium van zijn carrière toepassen. Hierbij zijn zowel invloeden te bespeuren van de restauratiecampagne van de Dom van Keulen als van de tractaten van Pugin en de verhandelingen van Didron. Terwijl Duitse 'neogotici' als Boisserée en Reichensperger volgens hun tegenhangers als Lassus en Didron een "*religion du triangle equilateral*" beleden, zou vanuit het Franse kamp Viollet-le-Duc de weg effenen om de driehoeksmethode weer bruikbaar te maken voor het bouwbedrijf. Beide aspecten zijn vertegenwoordigd in het reliëf: de mystieke kant door de "*meester van het werk*", die op zijn banderol de geometrische tekens toont als symbolen van het

goddelijke grondpatroon, de praktische kant door de steenhouwer die op de voorgrond met haak en passer zijn steen afschrijft. Net als in de 'De Teeken- en Schilderkunst' wordt dus zowel het idee- als het materiele tracé van het scheppen van kunst tot uitdrukking gebracht.<sup>5</sup>

De door Thijm gepropageerde vereniging van de gelijkzijdige driehoek en het rechthoekige vierkant vindt in de voorgevel van het Rijksmuseum plaats volgens een van de schema's van Viollet-le-Duc. Terwijl de lijnen van het frontaal samenvallen met een reusachtige driehoek van 60°, waarvan de benen eindigen in de beide hoofdingangen, kruisen twee lijnen vanuit de beelden Arbeid en Bezieling elkaar volgens een hoek van 90° in het venster Liefde om vandaaruit via de beide vleugels van het reliëf boven de onderdoorrit eveneens terecht te komen bij de entrees. Door deze lijn wordt Arbeid-Lucas-Appelles verbonden met de voorstelling van 'De Teeken- en de Schilderkunst', terwijl Bezieling-Johannes-Magister operum geleerd blijkt te zijn aan het paneel met 'De Bouw- en de Beeldhouwkunst'. Arbeid onttrekt al tekenende de getalsmatig geproportioneerde vormen aan Gods maatvolle natuur om daarmee, als Appelles georiënteerd op zijn ideaal - Venus Urania in het reliëf - schone kunstwerken te scheppen. De "*meester van het werk*" construeert op het mathematische patroon van de 'toonladderige' harmonie der sferen van de (macro)cosmos zijn microcosmos of tempel, waarvan Bezieling het eeuwige en onveranderlijke prototype zag in zijn visioen van het Hemelse Jeruzalem. Daardoor lijkt zich een nieuwe concordantie te openbaren: de pythagoräische voorstelling van het heelal als een harmonie der sferen kon worden beschouwd als een *déjà-vu* van de *Caelestis urbs* uit de *Apocalyps* van Johannes, die de *typus* vormde van de middeleeuwse architectuur. Op de leest van dit type zou het monu-

<sup>4</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 36-37, 73, 78, 94; Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 212-217; Van Eck, *Organicism*, o.m. pp. 20-21.

<sup>5</sup> Germann, *Neugotik*, pp. 12-13, 12 noot 18, 87-88, 119, 135, 137, 147-151; Looyenga, *De Utrechtse School in de neogotiek*,

pp. 27-29; Cesariano en Boisserée werden door J.B. Lassus in 1858 vanwege het driehoekssysteem in een adem bestreken. Lassus en Darcel, *Album de Villard de Honnecourt*, pp. 8-9; zie de paragrafen 1.2 'Het bouwkundeonderwijs te Antwerpen' en 10.2 'Cirkel, vierkant en driehoek'.

mentale gebouw zich, in de woorden van Thijm, ontwikkelen tot “een volledige spiegel ( ) van een hemelsch ideaal”<sup>6</sup>

#### 10.1 EEN MIDDELEEUWS THEMA IN GRIEKSE VORMEN

In 1881, nadat Frans Vermeylen de prijsvraag voor de sculptuur van het Rijksmuseum gewonnen had, tekende hij een contract met Cuypers, waarbij hem onder meer opgedragen werd het fries boven de onderdoorgang te vervaardigen. Een van de voorwaarden van het werk was, dat de architect van tevoren de beschikking moest hebben over kleimodellen van de sculptuur. Van deze modellen bleven enkele foto's bewaard in Cuypers' bedrijfsarchief. Een ervan betreft het reliëf, dat door De Stuers in het grote plaatwerk over het Rijksmuseum beschreven zou worden als “de meester van het werk”. De kleiproef toont op enkele punten belangrijke verschillen met het daadwerkelijk uitgevoerde tableau. Terwijl het model een jonge architect uitbeeldt met op de banderol het ontwerp van een Griekse tempel, die op de achtergrond verrijst, is in het uitgevoerde reliëf een bouwmeester in de kracht van zijn leven weergegeven, met op de rol een geometrisch patroon, waarin een halve cirkel met enkele driehoeken en een vierkant te onderscheiden zijn. De achtergrond wordt niet langer door een concreet gebouw beheerst, maar bij wijze van *pars pro toto* door een keurig gemetselde muur. In beide gevallen geeft de architect, gesteund door zijn opzichter en ambachtslieden, leiding aan het bouwproject. Op de voorgrond is “een steenhouwer ( ) bezig met haak en passer zijn steen af te schrijven”, aldus De Stuers, die zo lijkt te variëren op het middeleeuwse thema van de ‘operatives’ of rondtrekkende ambachtslieden.<sup>7</sup> Hij kan daarbij net als Cuypers onwillekeurig gedacht hebben aan het romaanse kapiteel in de Sint-Servaas te Maas-

tricht met de inscriptie “*operarii*” en *lapis*” bij de ‘geportretteerde’ stenhakkers. In het boeiende artikel van Kees Peeters over ‘Dichterlijke visies op de gotische kathedraal’ wordt naast die ‘gezel-’ de persoon van de *Magister operum* opgevoerd. Deze figuur vatte men op als symbool van de intellectueel-artistieke aspecten van het bouwbedrijf in en om de loodse bij de kathedraal in aanbouw. Viollet-le-Duc zou in zijn *Dictionnaire* zeer toepasselijk een dertiende-eeuws miniatuur beschrijven, waarin een koning als opdrachtgever “*donne des ordres au maître de l'oeuvre, qui tient un grand compas d'appareilleur et une equerre [winkelhaak] des ouvriers que le maître montre du doigt sont occupés aux constructions*”, precies zoals in het reliëf van Vermeylen. Hier bezit de bouwmeester echter als attribuut de rol met het geometrische patroon. De combinatie van schema en *Magister operum* valt te herleiden tot een uitspraak van Thijm in zijn *Openingsrede* als hoogleraar aan de Rijksakademie (1876), waarmee hij wel het middeleeuwse bouwvak op het oog had: “*de magistri van den levenden steen, ( ) zullen uit hunne bouwlootse treden, en de wereld met bewondering vervullen over de stoutheid van den spitsboogwelf en de onstoflijkheid der geometrische formule, waarop zulk reuzenwerk gebouwd werd*”<sup>8</sup>

De volkomen anachronistische vertaling van dit thema naar een Griekse variant werd, zoals bij ‘Titelblad’ in detail werd behandeld, door De Stuers in zijn tekst over het Rijksmuseum ingeleid met een betoog, waarin de ‘Gouden Tijd’ van Phidias en Pericles op gelijke voet met die van de middeleeuwen werd gehuldigd. Bovendien liet hij niet na, in zijn artikel over Cuypers uit 1900, zijn vriend als uitspraak in de mond te leggen, dat de eigentijdse architectuur zich richten moest naar het model ‘*der Grieken en der Middeneeuwen*’. Deze visie is duidelijk op de *Entretiens* van Viollet-le-Duc uit 1863 geschoeid. De ogenschijnlijk wat late bekering van Cuypers tot de Griekse

<sup>6</sup> Thijm, ‘Nieuwe bouwwerken’ (1858), p. 57

<sup>7</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 11, ARA-2 BiZa, K&W, nr. 1667, NAI, Bedrijfsarchief Cuypers & Co, ongeinventariseerd, met dank aan

drs A. Oxenaar

<sup>8</sup> Peeters ‘Dichterlijke visies op de gotische kathedraal’, p. 93, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1, ‘Architecte’, p. 115, Thijm, *Openingsrede*, p. 24



kunst, die in de voorgevel van het Rijksmuseum zo pregnant naar voren komt, lijkt, zoals eerder werd uitgelegd, voor een belangrijk deel ingegeven te zijn door het vereiste dat zowel het Rijksmuseum als Thijms lesprogramma aan de Rijksakademie een representatief overzicht moesten geven van - de wortels van - de Nederlandse cultuur. Maar ook andere factoren, waardoor men in beginsel de middeleeuwse beschaving op een lijn kon plaatsen met de Griekse, speelden een rol. Viollet-le-Duc zocht het met name in een nauw verwante constructieve en artistieke vindingrijkheid, die maakte dat de respectievelijke kunstenaars op een gelijkwaardig inventieve manier met ontwerp-technische uitgangspunten omgingen. In beide gevallen werd het principe gerespecteerd dat *"Des proportions en architecture s'établissent d'abord sur les lois de la stabilité, et les lois de la stabilité dérivent de la géométrie"* <sup>9</sup> In het Engelse kamp zou kardinaal Wiseman in 1863 een soortgelijk raakpunt tussen de beide culturen naar voren brengen. Uit onderzoek was gebleken dat zowel het Parthenon als de kathedralen van Lincoln en Salisbury in *"alle lijnen en hoeken ( ) harmonisch of toonladderig waren, zonder de minste trilling van wanklank of dissonant, zoodat men uit zijne evenredigheden getoonde muziekchoren zoude kunnen samenstellen"*. Deze visie die Thijm en Cuypers bekend was uit de vertaling van hun vriend Jan Willem Brouwers (1864), doet sterk denken aan de tentoonstellingscatalogus van Cuypers' oeuvre uit 1907. Hierin wordt geïmpliceerd dat zijn *"bladen van kleurharmonie"* als vanzelf melodieën opwekten. Eerder zou Thijms bondgenoot in de kunst, Jan Wap, in een huerna uitvoeriger te bespreken artikel uit 1848, een parallel trekken tussen het pythagoräische verhoudingenstelsel met betrekking tot muzikale akkoorden en euritmie.

<sup>9</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, 'Proportion', p. 534, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 2, Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw', 95-96, waarin verwezen wordt naar Viollet-le-Duc, *Entretiens*, deel 1, 'Huitième entretien', pp. 333-334.

<sup>10</sup> Brouwers, *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en*

enerzijds en de getalsmatige proporties en harmonieën in de bouwkunst anderzijds <sup>10</sup>

Deze klassieke grondslag van het westerse - normatieve - maatsysteem zou ook in esthetische zin in Thijms onderwijsprogramma gecombineerd worden. Dat met name het niet-katholieke deel der natie aan de intentie hiervan sterk twijfelde, werd bij de behandeling van de pamflettenstrijd tussen Thijm en Carel Vosmaer (1878) hiervoor al duidelijk. Thijm pareerde de verwijten van Vosmaer door te stipuleren dat zijn liefde voor de middeleeuwen in het geheel niet verhinderde dat ook hij bewogen werd door de grootse schoonheid van de Griekse tempels en hun heldere, verheffende euritmie. Thijm startte dan ook in zijn *Openingsrede* de cultuurhistorie met een op Winckelmann gestileerde beschrijving van de *"rustige, in zich-zelve haast ideale, schoonheid"* van de sculptuur van het Parthenon, de Venus van Milo, Laokoon en - Winckelmanns ongeslagen favoriet - het *"prototype des meest bekenden Apollo's"* van Belvedere <sup>11</sup>. Toch zijn het niet deze beelden die als topstukken van de Griekse sculptuur in het reliëf worden gereproduceerd, maar de Artemis van Praxiteles. Juist hiermee lijkt een antwoord aan Vosmaer te zijn gegeven. Deze erudit publiceerde in 1880 een reisbeschrijving van Italië in de vorm van een roman die hij vernoemde naar de Amazone van Praxiteles. Vosmaer typeerde dit beeld als *"grootsch en schoon"* en schreef *"Het is een geheel ander schoon dan men gewoon is, in de nieuwere tijden, als type en toppunt te vereren"* <sup>12</sup>. Gelet op de hiervoor behandelde esthetica van het driemanschap zal Thijm zich in deze uitspraak van Vosmaer goed hebben kunnen vinden, zij het dan dat in het reliëf de wat kuisere Artemis is afgebeeld anders dan de half ontholte Amazone houdt zij tamelijk preuts haar kleed

*kunst*, pp. 58, 92 (piano Nenny), Wap, 'De christelijke kunst', p. 45, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 78.

<sup>11</sup> Thijm, *Aan Mr C. Vosmaer*, pp. 8-9, Thijm, *Openingsrede*, pp. 24, 14, zie paragraaf 8.1 'Het Griekse patroon in het christelijk-middeleeuwse kunstsysteem'.

<sup>12</sup> Maas, *De literaire wereld van Carel Vosmaer*, p. 130 e.v.



100 E.E. Viollet-le-Duc, Fragmentkopie van een miniatuur van de Engelse koning Offa, bouwheer van de abdij van Saint Alban, en zijn maître de l'oeuvre met passer en winkelhaak (dertiende eeuw), uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, deel I (*Architecte*); deze miniatuur heeft model gestaan voor de vitruvianistische "meester van het werk", zijn voorman en de werklieden bij het Rijksmuseum. Parijs 1855. Houtgravure.

<sup>13</sup> Wap, 'De christelijke kunst', pp. 40, 44; het motto is gelet op de aantekeningen bij dat artikel vermoedelijk ontleend aan de bezorging door A. Reichensperger van Matthias Roriczer, *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, (vijftiende eeuw), Trier 1845, dat door Wap, ibidem, vermeld wordt op p. 38; Wap noemt de belangrijkste werken van Reichensperger op pp. 38, 44-45, noten 3-4, 10-13, 27, 29 en 31; over de mythevorming rond het middeleeuwse systeem zie Surdèl, 'Met passer en win-

voor haar boezem. Hierdoor herinnert ze aan Pudica Venus Urania die haar naaktheid met haar hand verhuld. Op dit punt won Thijms voorbehoud het kennelijk van zijn bewondering.

Behalve deze Artemis lijkt in het reliëf de genoemde Apollo van Belvedere geïntegreerd te zijn, en wel in de figuur van "de meester van het werk", die met zijn uitgestoken arm - het gebaar van Apollo - aanwijzingen geeft. Hij houdt zo tevens de rol vast met de geometrische formule, die hier duidelijk niet aan de 'lootse', maar waarschijnlijk aan de theorieën van Vitruvius is ontleend.

## 10.2 CIRKEL, VIERKANT EN DRIEHOEK

Zirkels Kunst und Gerechtigkeit

Ohn Gott Niemand uslaht

(Spreek toegeschreven aan de oude 'Steinmetzen' bij de Dom van Keulen)

Cirkels kunst en regelmaat

Zonder God geen mens verstaat.<sup>13</sup>

(Vertaling van Jan Wap in 1848)

Aan Cuypers' proportiesysteem zijn behoudens fragmentarische opmerkingen in overzichtsartikelen en catalogi tot op heden slechts twee meer gefundeerde onderzoeken gewijd: het hoofdstuk over de opleiding van K.P.C. de Bazel in het gelijknamige proefschrift van Wessel Reinink en een artikel van Auke van der Woud uit 1988. In dit laatste passeren een aantal opstanden en plattegronden van Cuypers' gebouwen de revue, waaroverheen door Van der Woud rasters van cirkels, driehoeken en vierkanten zijn gelegd.<sup>14</sup> Als be-

kelhout', pp. 15 e.v...

<sup>14</sup> Reinink, *K.P.C. de Bazel*, pp. 82-93; Van der Woud, 'Steenen Mystiek'; voor enige kritische kanttekeningen zie Wies van Leeuwen in respectievelijk 'De wisselende waardering voor een ensemble, restauraties van de Stiftskerk van Thorn', pp. 47-56, i.h.b. p. 56, noot 13, en *De maakbaarheid van het verleden*, pp. 45, 218 noot 38, en Hubar, "'De door wiskunst en verbeelding gebouwde kerk'", pp. 252-255.

langrijkste inspiratiebron van Cuypers op dit gebied wordt verwezen naar het zevende en achtste deel van de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc uit respectievelijk 1864 en 1866, en de delen van zijn *Entretiens*, verschenen van 1863 tot 1872. Bij het opvoeren van deze architectuurtheoreticus wordt algemeen voetstoots aangenomen - onder meer door Van der Woud op selectieve gronden - dat Viollet-le-Duc als agnost en vurig bewonderaar van het constructieve karakter van de gotiek, wars was van haar inhoudelijke of symbolische lading. Dit wordt alleen al afdoende weerlegd door het hoofdstuk 'Symbole' uit deel acht van zijn *Dictionnaire*, waarin Viollet-le-Duc de overgang schetst van de meer exclusief clericale symboliek naar die van de leken in de middeleeuwse architectuur. Thijm, over wie steeds wordt beweerd dat voor hem de constructieve aspecten van de gotiek ondergeschikt waren aan haar iconografie, stipte dit aspect van de *Dictionnaire* reeds aan in *De Heilige Linie*.<sup>15</sup>

In dit werk over de symboliek in de christelijke kerkbouwkunst besteedt Thijm uitvoerig aandacht aan het wiskundige grondpatroon van middeleeuwse kerken: "*de Gothiek, namelijk*", aldus Thijm, "*komt tot hare hoogste bevruchting en ontwikkeling door de vereeniging van den geometrischen Drie- en Vierhoek 't Is hier de plaats niet, om daar dieper in te treden, maar dit staat vast, dat met den vierkanten typus, waarin men de stoffelijke orde besloten rekende, over-een-komt de vorm, dien men aan de arke van Noe toeschreef, namelijk een verlengde kubus of parallelopipedum*"<sup>16</sup> Gelijktijdig staat het vierkant conform de klassieke traditie voor het beeld van de aarde, "*den grooten tempel Gods*", en vormt de gelijkzijdige driehoek het symbool van de Drieenheid. Het valt op dat de enige afbeeldingen in Thijs werk zeer eenvoudige, geometrische schema's zijn, die hij zelf heeft afgeleid uit

bestaande gebouwen. Ter toelichting van de compositie van een kerk uit hele en halve vierkanten en driehoeken beeldt hij twee figuren af, waarvan respectievelijk de "*proportie is genomen van het middenschip der Bossche St Jan*" en "*de kapel der L - Vr - Broederschap aan de St Jan. De apsis is de halve zeshoek*". Op soortgelijke wijze wordt de verhouding tussen vierkant en driehoek in een gotisch venster geïllustreerd aan de hand van de ramen van de Sainte Chapelle te Parijs. Is de geijkte vorm van een kerkgebouw met zijn halfrond koor te herleiden tot de combinatie van het vierkant als symbool van de "*tijdelijke orde*" en de driehoek als symbool van de eeuwige orde, de achthoekige en ronde heilighdommen kunnen volgens Thijm tevens beschouwd worden als "*kruislings over elkaar gelegde lankwerpige vierkanten, en nadere aanduiding der vier hemelstreken*". De gestalte van het kruis werd hierdoor reeds door Sint Hieronymus gedentificeerd met "*het vierkant der wereld*".<sup>17</sup>

In tegenstelling tot Viollet-le-Duc in zijn *Dictionnaire* uit 1864, geeft Thijm geen uitvoerige reken- en ontwerpmodellen van het middeleeuwse proportiesysteem. Wel spreidt hij zijn kennis ten toon in 1858 bij de bespreking van het bestek van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Schiedam in de *Dietsche Warande*: "*Er is daarin geen spoor eener genetisch geometrische wording, en de vergelijking aller verhoudingen aan deze kerk bewijst, dat de maker zoo min ooit een oog heeft gehad in de beredeneerde praktijken der meesters Steinmetzen, Matthias Roriczer of Larenz Lacher als in de minder of meer praktische leeringen van Solvyns, Heinrich Leibnits of Viollet-le-Duc*"<sup>18</sup> De propaganda van Thijm voor het 'geometrische' ontwerpsysteem zou door Jos Cuypers vertaald worden in de allegorische gedenkplaat, die hij in 1889 ter nagedachtenis aan zijn oom wijdde. In de lengteas van de afbeelding is onder Thijs portret een dia-

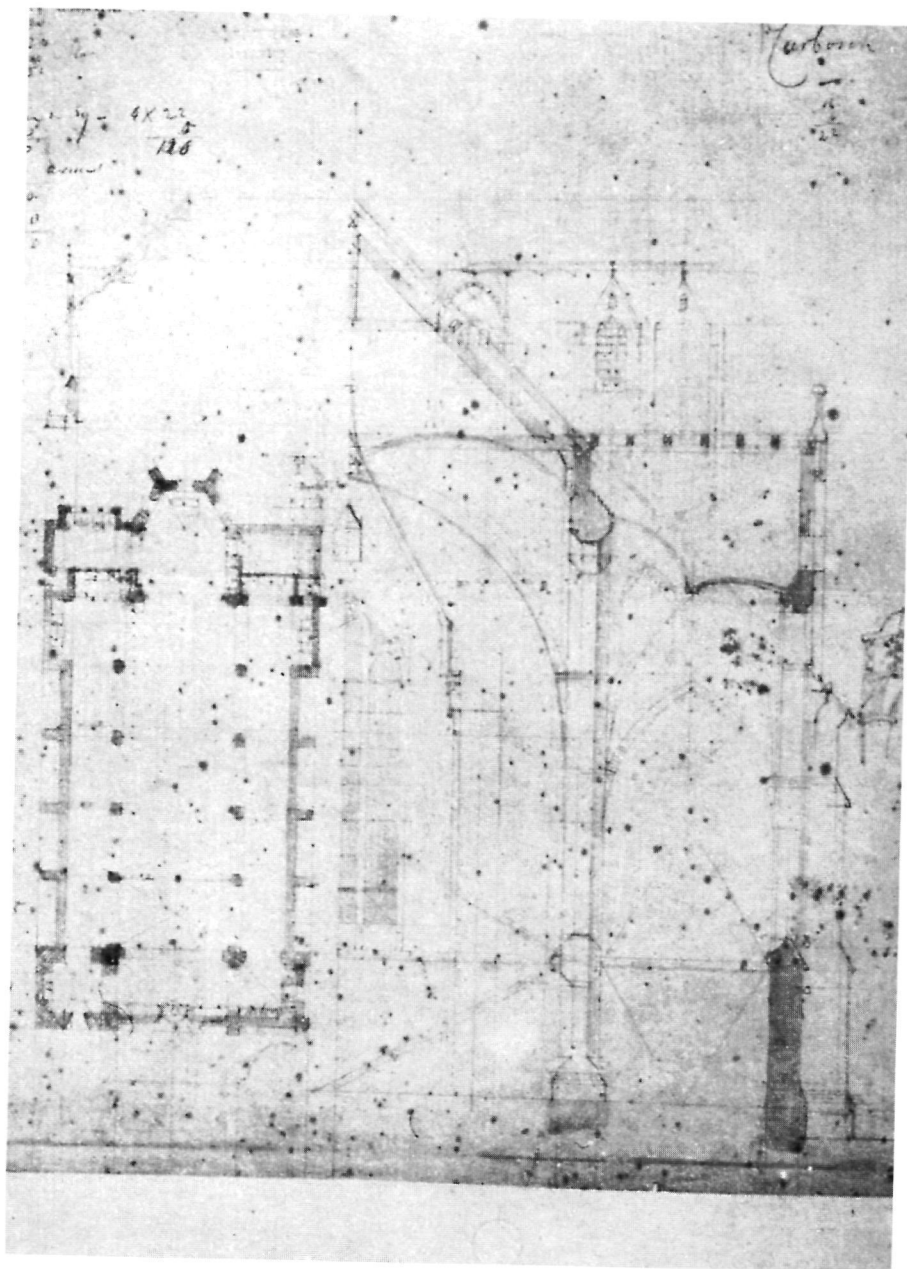
<sup>15</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, 'Symbole', pp 501-510, Van der Woud, 'Steenen mystiek', p 40, zie ook De Blaauw, 'Een negentiende-eeuwse Magister operum', pp 20-21, Thijm, *De Heilige Linie*, p 121-122.

<sup>16</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, p 37.

<sup>17</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp 36-37, 73-74, 94, 123, 133,

137, 144 145.

<sup>18</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), p 68 (vet=cursief bij Thijm), zie voor Roriczer Hermann, *Neogotik*, p 147, A Reichensperger bezorgde in 1856 ook de uitgave van Lorenz Lacher, *Unterweisungen und Lehren für seinen Sohn Moritz* zie Surdel, 'Met passer en winkelhout', pp 21-25.



101 P.J.H. Cuypers, Ontwerp voor de kerk van Sint Antonius Abt te Neerbosch: gecompri-meerde calque met plattegrond, opstand van de zijbeuk op geometrale grondslag, dwarsdoorsnede van één travee en langsdoorsnede buitenzijde, dit alles gecontroleerd aan de hand van de gelijkzijdige driehoek. Amsterdam, z.j. (1874). Tekening.

Herkomst: Themanummer Cuypers van *Architectura* 5 (1897).



102 P.J.H. Cuypers, Tegeltabelau met 'GEOMETRIE STABILITEIT PROPORTIE', ontleend aan de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (deel 7, *Proportion*) van E.E. Viollet-le-Duc, aan de gevel van de Teeken- en Ambachtsschool, Roermond 1904-1908.

Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

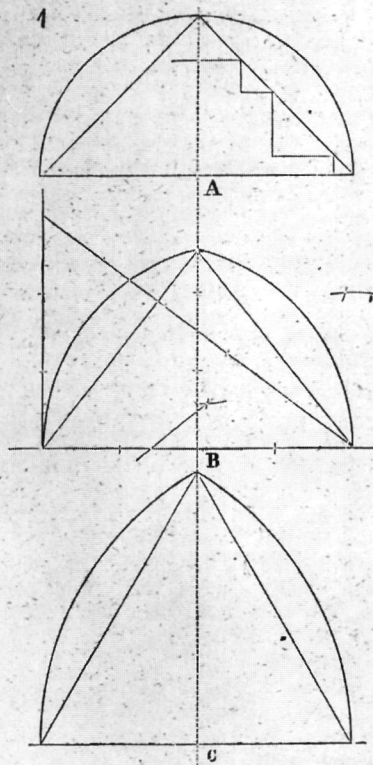
gramachtige tekening geplaatst, die een reeks driehoeken en vierkanten, een veelhoek en een enkele cirkel toont, waarin zowel de plattegrond als de opstand van een kerk gelezen kunnen worden. Dit diagram, dat wordt toegelicht met de volledige titel van *De Heilige Linie*, kan geïnterpreteerd worden als een compact samengeperste bouwtekening, die een tip oplicht van de sluier die over het ontwerpsysteem van Cuypers ligt. Dit valt goed te toetsen aan de hand van het plan van de kerk van Neerbosch (1874), gereproduceerd in het aan Cuypers gewijde jubileumnummer van *Architectura* uit 1897. Hierin wordt, naar verluidt door Jos. Cuypers, beschre-

ven dat op grond van het aantal plaatsen eerst de breedte en de lengte van het middenschip - rationeel - zijn vastgesteld. "Op geometralen grondslag is de zijbeuk daarbij opgezet, onmiddellijk wordt nu op eene enkele travé in plan, de dwarsdoorsnede opgehaald, een vak der lengtedoorsnede volgt dan onmiddellijk, met een enkele oogopslag vormt men zich een beeld van den geheelen bouw." Een dergelijke op het oog wat verwarrende calque, waarbij op die van Neerbosch verschillende malen de gelijkzijdige driehoek als module ingeschreven staat, fungeerde volgens de scribent als een soort codificatie. De geroutineerde tekenaar op het bouw bureau - men vergelijke een intermediair als

— 535 —

[ PROPORTION ]

triangle équilatéral. Il est évident (fig. 1) que tout édifice inscrit dans l'un de ces trois triangles accusera tout d'abord une stabilité parfaite ; que toutes les fois que l'on pourra rappeler, par des points sensibles à l'œil, l'inclinaison des lignes de ces triangles, on soumettra le tracé d'un édifice aux conditions apparentes de stabilité. Si des portions de cercle in-



scrivent ces triangles, les courbes données auront également une apparence de stabilité. Ainsi le triangle isocèle rectangle A donnera un demi-cercle ; le triangle isocèle B et le triangle équilatéral C donneront des arcs brisés, improprement appelés ogives : courbes qui rappelleront les proportions générales des édifices engendrés par chacun de ces trian-

103 E.E. Viollet-le-Duc, De constructie van - frontalen uit - de 45°-driehoek, de Egyptische driehoek en de gelijkzijdige driehoek, uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (deel 7, *Proportion*). Model voor het tegeltableau in de gevel van de Teekenschool te Roermond. Parijs 1864. Houtgravure.

Van der Schuit - wist uit een dergelijk gecompri-meerd ontwerp een complete set tekeningen te ontvouwen <sup>19</sup>

Jos Cuypers' diagram is temeer zo veelzeg-gend, omdat Thijm *De Heilige Linie* uiteindelijk op instigatie van zijn zwager Cuypers geschreven heeft. Dat komt naar voren uit de inleiding, die Cuypers bij de tweede druk van dit werk in 1910 verzorgde. Saillant genoeg vertelt hij daarin dat het hem aan het begin van zijn carrière niet lukte om de clerus van het belang van de orientatie te overtuigen. "Of ik al beweerde, dat reeds in de eerste eeuwen werd voorgeschreven iedere kerk oostwaarts te richten, dat reeds de 'Constitutiones Apostolicae' dit voorschrijf behelsden, dat Durandus, Bisschop van Manden in zijn 'Rationale Episcoporum' verklaart, hoe de geheele liturgie op de Heilige Linie, d i op de oostwaarts gerichte as der kerk gebaseerd is, het baatte alles niet". Alleen bij Thijm vond hij begrip voor zijn frustraties. De vele gesprekken tussen de twee zwagers leidden dan ook tot een grondige studie met als resultaat *De Heilige Linie*. Na de voltooiing van dit project, waarin Cornelis Broere als corrigerend censor participeerde, feliciteerde Cuypers Thijm met de mededeling "Ik ben geheel en al gewonnen van het Symbolisme in de kunst. Uw stuk over het altaar ten oosten vond ik uitmun-tend" <sup>20</sup>. Hieruit kan voorzichtig het verloop van de gedachtenwisseling tussen de beide mannen getraceerd worden. Terwijl Cuypers Thijm van het belang van de ruimtelijke dispositie van kerk-gebouwen zou overtuigen, heeft Thijm vermoede-lijk mede onder invloed van de Maria-artikelen van Broere op zijn beurt zijn zwager verder inge-leid in de finesses van de vaak uiterst verfijnde symboliek van geijde ruimten.

Het interessante van Cuypers' inleiding is, dat hij beweert het principe van de orientatie uitge-dragen te hebben vanaf zijn eerste kerkelijke op-dracht in 1853. Toen al zou hij op de hoogte zijn geweest van de *Rationale* van Durandus uit 1284, waarvan in 1843 een Engelse bewerking uitkwam, die hem wellicht onder de aandacht is gebracht door de bespreking van de Franse vertaling in de *Annales Archeologiques* van de oudheidkundige Didron in 1848 <sup>21</sup>. In dit verband mag niet verge-ten worden dat, zoals bij 'Van Universele Meester tot Magister operum' al naar voren werd gebracht, Cuypers in Antwerpen een uiterst moderne oplei-ding had genoten bij de eerste 'neogotische' ar-chitecten in België die als docent aan de Acade-mie verbonden waren. In zijn studiejaren, 1844-1849, was er bovendien al een schat aan lite-ratuur bekend van Solvijs, Didron, August Rei-chensperger - bezorger van *Das Buchlein von der Fialen Gerechtigkeit* uit 1486 van Rorizcer (1845) - en Pugin, maar ook van Viollet-le-Duc die onder meer in Didrons *Annales Archeologiques* publiceer-de. Ook al was deze periodiek in de bibliotheek van de Antwerpse Academie niet aanwezig, Cuy-pers kan via via door de *Annales* op de hoogte zijn geraakt van de twist over het driehoeksstelsel tussen het Franse en Duitse/Engelse mediaevis-tenkamp. Met name Didron en zijn collega Ver-neilh stonden sterk afwijzend tegenover de myst-iek getinte visie op de triangulatuur van Boisserée en de Durandus-uitgevers, Neale en Webb <sup>22</sup>. In 1857 zou Lassus de theorieën van Boisseree zelfs in een adem veroordelen met de renaissancistische Vitruvius-uitgave van Cesare Cesariano uit 1521, die de klassieke canons uitge-breed had met de gelijkzijdige driehoek *germanico*

<sup>19</sup> Sterck, 'J A Alberdingk Thijm', p 380, Jos Cuypers, *Architectura*, p 2 (de afbeeldingen hierin zijn ongepagi-neerd en ongenummerd), vergelijk ook de analyse in Oxenaar, *Centraal Station te Amsterdam*, pp 56-61, zie voor Van der Schuit Jos Cuypers, *Het werk van dr P J H Cuypers*, p 25.

<sup>20</sup> Cuypers, *De Heilige Linie*, woord ter inleiding', pp xiv-xvi, KDC, Archief Thijm, no 265, brief 28 van 18 januari 1858, met dank aan dr Wies van Leeuwen, zie

voorts Brom, 'Thijm en Broere', pp 162-163.

<sup>21</sup> Bedoeld wordt William Durandus, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments a Translation of the First Book of the Rationale Divinorum, written by W D, sometime bishop of Mende, with an Introductory Essay of John Mason Neale and Benjamin Webb, Leeds 1843*, de Franse vertaling hiervan uit 1847 werd besproken door Didron in 'Publications Archeologiques' (1848), p 57.

<sup>22</sup> Germann, *Neugotik*, p 135.

more Bij zijn facsimile-uitgave van het schetsboek van Villard d'Honnecourt stelde Lassus dat gedurende alle perioden aan het gehele scala aan kunsten "*les regles geometriques*" ten grondslag hadden gelegen

Le tracé à la règle et au compas est ici une des conditions absolues de l'exécution pour l'ouvrier qui, lui, ne peut faire des à peu près. Ainsi les milles capricieux enroulements du style arabe comme les découpures du xve siècle ne sont que le résultat de combinaisons géométriques, pour lesquelles il y a des règles mathématiques. Ces règles ne sont que le moyen fourni à l'ouvrier pour l'exécution, mais elles se renferment dans ces étroites limites, et c'est un tort que de leur faire jouer un rôle plus important en les étendant à tout, comme font Boissérée et Cesariano, celui dans son édition de Vitruve.<sup>23</sup>

Voor de voltooiing van de Dom van Keulen was echter Boissérées "*religion du triangle équilatéral*" (Verneilh) van doorslaggevende betekenis geweest. Deze indrukwekkende 'restauratie' zal aan de Antwerpse leermeesters van Cuypers niet onopgemerkt voorbij zijn gegaan, temeer gelet op hun eigen betrokkenheid bij de herstellcampagne van de O-L-Vrouwekathedraal aldaar. Wat betreft het Nederlandstalige circuit kan vermoedelijk ook ten aanzien van Vlaanderen een rol toegekend worden aan het boek van Servaas de Jong, *Bijdrage tot de kennis der Gothische Bouwkunst of Spitsbogenstijl in Nederland* uit 1851, waarin de gedetailleerde kennis van de Antwerpse kathedraal tenminste één bezoek ter plaatse doet vermoeden. Het werk van De Jong werd reeds in 1848 door Jan Wap aangekondigd in zijn tijdschrift *De Christelijke Kunstspiegel*. In dezelfde jaargang zou Thijm zijn poetische beginselverklaring 'Bouwkunst' het licht laten zien, waarin hij een lans brak voor de toepassing van inheemse, renaissancistische en gotische vormen in plaats van een stijl, geïnspireerd op de "*dorre blaadren eener uitgebloeide akanth*". Weg met die "*bastaart-*

*Grieksche teelt*", die door "*bouwers zonder ziel*" aan de Nederlandse huizen opgedrongen werd. "*En spijkert, voor de spits der daken, boven óns, de fries en architraaf eens griekschen Pantheons!*" Niet alleen blijkt opnieuw hoe grondig Thijm de bruikbaarheid van klassieke stijlen voor eigentijdse doeleinden afwees, maar ook hoezeer de emulatie met het Parthenon door het Rijksmuseum als 'Tempel der Kunst', mede vanuit het standpunt van stijl als *decorum*, hiermee verenigbaar was.<sup>24</sup> In het bewuste artikel over 'De Christelijke Kunst' zou Wap, die de beide Schlegels als voormannen van de romantische school opsomt, in hun voetspoor de christelijke kunst afzetten tegen de klassiekeheidense. Daarbij wordt onder meer het "*mathematisch streng-bearbeid*" karakter van de Dom van Keulen naar voren geschoven, waarover hij in een noot opmerkt

Bij ieder waar kunstwerk ligt, wanneer men het geheel en al ontleedt, eene wezenlijk mathematische natuur ten grondslag, zijne hoogste wetten zijn de wetten der Mathesis. De verhoudingen der vormen en getallen zijn onsterfelijke waarheden, afstammende en afhankelijk van die eeuwige Waarheid, waarin zij bestaan – van God – (*God heeft alles verordend in zwaarte, tal en maat* – *Boek der Wijsh IX, 21*)<sup>25</sup>

De reminiscenties aan Thijms eerste opstel 'Over de Kompositie in de Kunst' uit 1843 zijn opvallend. Wap verklaart met grote stelligheid dat "*de typus*" die alle bouwmeesters voor ogen zweefde bij het opstellen van hun plannen en het aanbrennen van de details besloten lag in de hymne *Caelestis urbs Jerusalem*. Bij het Keulse "*symbolum der Oneindigheid*" is het vooral het koor dat de "*sleutel van het geheele bouwplan des Doms*" levert, waarin het grote wereldraadsel van de Drieenheid verzinnebeeld is. Puur metaforisch beschrijft Wap vervolgens hoe door de hoge koorvensters "*in bovenaardschen kleurengloed, een hemelsch licht den plegtstatigen Tempel binnen[stroomt]*". Helemaal in

<sup>23</sup> Lassus en Darcel, *Album de Villard de Honnecourt*, pp. 8-9

<sup>24</sup> Thijm, 'Bouwkunst', pp. 5-9

<sup>25</sup> Wap, 'De christelijke kunst', pp. 40, 42, 45 noot 29



de trant van Broere en Thijm meent Wap dat het "echte kunstgenot" zijn oorsprong heeft in de innige behoefte van de mens om zich te verenigen met God. Nergens was dit zo vruchtbaar mogelijk als in de Dom van Keulen, "waarin al de schitterende stralen des prachtigen geheels te zamen loopen, de meestbetekenende linien en vormen doen zich hier voor, ( )".<sup>26</sup> Wap toont zich kortom uitermate bedreven in het smelten van een amalgaam van vooral Reichenspergers romantische studies en beschouwingen van de katholieke middeleeuwen. Constructivisme *ad quadratum et ad triangulum* en trinitaire symboliek gingen hierbij hand en hand.

In het genoemde werk over de Nederlandse "spitsbogenstijl" daarentegen plaatst Servaas de Jong het Keulse element vanuit een vooral pragmatisch standpunt op de voorgrond. Hij beschrijft onder meer een gesprek over de triangulatuur met *Dombaumeister* E. F. Zwirner, die hem vol trots de oorspronkelijke bouwtekeningen toonde.

Deze tekening, van welke ik in de werkplaatsen van den Dombau een *fac simile* zag, is ongetwijfeld door een der grondleggers der kerk vervaardigd. Dat is ook het gevoel van den heer ZWIRNER en andere bekwaame mannen, met wie ik mij er over onderhield. Van het basement tot de ornamenten in den top der spits, is de type van den gelijkzijdige driehoek overal heerschende, terwijl in alle hetzij geheel of gedeeltelijk voltooide Gothische torens, zoo als b.v. te Straatsburg en te Antwerpen, die type zich meer en meer verliest, naar mate de bouw hooger wordt.<sup>27</sup>

Het werk van Servaas de Jong is symptomatisch voor de interesse van zijn tijd. Eind jaren veertig en begin jaren vijftig van de vorige eeuw gonsde het dan ook van de deels mystieke, deels op de

praktijk afgestemde theorieën over getallen- en proportieleer. Het kan dan ook nauwelijks verbazen dat Cuypers al vroeg in zijn carrière zijn gebouwen volgens de gelijkzijdige driehoek componeerde.<sup>28</sup> Deze ontwerpmethodes zou hij op consistente wijze zowel in zijn architectuur als in het onderwijs uitdragen. Bij zijn afscheid van de Rijksmuseumscholen in 1895 zou J. H. de Groot, oud-leerling van de Rijksnormaalschool en leraar aan de Quellinusschool, dit als voorzitter van de huldigingscommissie als volgt memoreren:

Denk ik aan Uwe lessen, dan springt altijd eene zaak sterk naar voren, dat is 't gebruik wat gij maaktet van passer en driehoek bij de schetsen op bord ter illustratie. Ik heb sinds dien tijd een onbepaalden eerbied voor passer en driehoek, vooral voor den driehoek. Ze vertegenwoordigen voor mij maat, systeem, dat waart Gij zoo geheel en al en nog iets, wat men U zoo vaak heeft ontzegd. Verhouding, vermoedelijk omdat gij niet rond liept met een zakboekje [sic] van Vitruvius of een van zijn navolgers. Immers de driehoek zegt voor ons 'Verhouding'.<sup>29</sup>

Maat, systeem en verhouding maakten kortom de ontwerptheorie van Cuypers tot het 'middeleeuws-moderne' alternatief van het vitruvianisme. Opmerkelijk genoeg ging dit niet gepaard met een algehele verguizing van de klassieke canons. Integendeel, tot in het reliëf van De Bouw- en Beeldhouwkunst toe zou Cuypers het Griekse grondpatroon van zijn 'ontwerpen op systeem' erkennen. Toch zou niet hij, maar zijn leerling De Groot naam maken als degene die, volgens Berlage (1934), een codificatie of "schema voor den modernen tijd" had gemaakt van de trigonale ontwerpmethodes.<sup>30</sup> Al verzuimde Berlage

<sup>26</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 212, Wap, 'De christelijke kunst', pp. 41-42.

<sup>27</sup> De Jong, *Bydrage tot de kennis der gothische bouwkunst of spitsbogenstijl*, p. 7 noot 1, met dank aan dr. Wies van Leeuwen.

<sup>28</sup> Germann, *Neugotik*, pp. 12-13, 12 noot 18, 87-88, 119, 135, 137, 147-151, Looyenga, *De Utrechtse School in de ne-*

*ogotiek*, pp. 27-29, Verpoest, 'De architectuur van de Sint-Lucasscholen', pp. 245-251, Van der Woud, "'Steenen mystiek'", pp. 40-41, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 71.

<sup>29</sup> De Groot, 'Toespraak gehouden 12 mei 1891 bij de aanbidding eener oorkonde aan dr. P. J. H. Cuypers', p. 87.

<sup>30</sup> Berlage, *De bouw van de moderne tijd*, p. 10.

daarbij naar de inmiddels overleden *grand old man* Cuypers te verwijzen, zijn oudere collega had in zijn eigen taal, die van het beeld, zijn credo op saillante plaatsen en momenten uitgedragen. Zo toont de Oefenschool bij het Rijksmuseum uit 1892 in tegeltableaus het gehele scala aan geometrische symbolen en instrumenten, die benodigd zijn voor het ontwerpen. Elders laat de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool (1904-1908) naast een in elkaar geschoven diagram met meetkundige driehoeken, een schild zien met de instrumenten driehoek, passer en winkelhaak. Daarnaast mag er andermaal aan herinnerd worden dat Cuypers zich zeer vroeg al, circa 1853, door zijn broer liet portretteren als *architectus doctus* met de tekendoos en de gelijkzijdige driehoek.

Hoewel Van der Woud de Sint-Lambertuskerk van Veghel als zo'n vroeg voorbeeld (1854-1862) van Cuypers' triangulaire ontwerpsysteem analyseert, benadrukt hij tevens dat de architect voor zijn ontwerpen op basis van dit systeem de *Entretiens* en de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc (deel VII) raadpleegde. Aangezien deze pas in 1863 en 1864 verschenen, ontwikkelt hij over Cuypers' primaire bron geen hypothese. Dit is temeer spijtig daar Van der Woud de blijvende betekenis van de *Tien boeken over architectuur* van Vitruvius wel onderkent. Zoals ook Rudolf Wittkower in zijn lezing 'Gothic versus Classic' constateert, werden - varianten van - de *Libri decem* in de middeleeuwen onverminderd bestudeerd en toegepast. Terecht benadrukken zowel Wittkower als Van der Woud het belang van de eerder genoemde Vitruvius-editie van Cesare Cesariano uit 1521. Deze bevat onder meer tekeningen waarin doorsneden van de gotische kathedraal van Mi-

laan worden getoetst aan zowel Vitruvius' klassieke cirkels als "*Germanico more a trigono ac pariquadrato*" en "*secundum Germanicam symmetriam*". Wittkower merkt op dat ook de *Cours d'Architecture* (1698) van Nicolas-François Blondel een dergelijke tekening bevat. Nu was Cuypers niet alleen als rasechte academist met Vitruvius en de beide Blondels opgevoed, maar ook kan de editie van Cesariano of de Duitse bewerking van Walter Rivius uit 1548 bij een van Antwerpens rijke bibliotheken in bezit zijn geweest.<sup>31</sup> Dat Cuypers' vorming op dit punt vitruvianistische sporen trok, toont vooral de herbouw van de torenbekroning van de gotische Sint-Petrus-Banden te Sittard uit 1857. Tijdens de laatste restauratie werd duidelijk dat de neogotische torenspits geconstrueerd werd volgens de (lengte)proporties van de 'gulden snede' (3/5), die zoals Cuypers ontdekte door de middeleeuwse bouwmeester aan de oorspronkelijke onderbouw ten grondslag was gelegd. Van hieruit kon het trigonometrische spel met passer, driehoek en duimstok beginnen. Met de module 3/5, de pythagoräische driehoek waaruit de Egyptische driehoek afgeleid kon worden, en de gelijkzijdige driehoek die uit de cirkel geconstrueerd werd, beschikte Cuypers over een adequaat instrumentarium om onderling harmoniserende afmetingen te bepalen. Het onderzoek tijdens de restauratie gaf dan ook aan dat de gulden snede en de gelijkzijdige driehoek tezamen de proporties van de deels gotische, deels neogotische toren in een hecht systeem verankeren. Middeleeuws en Grieks zouden dus inderdaad bij Cuypers al vrij vroeg samengaan. Dit blijkt ten overvloede uit de middeleeuws geïnspireerde 'miniatur' die de stelling van Pythagoras illustreert, afgebeeld op zijn archiefkast uit

<sup>30</sup> Reinink, *K P C de Bazel*, pp. 82-93, Van der Woud, "'Steenen mystiek'", p. 46, vermeldt H.P. Berlage, *Het wezen der bouwkunst en haar geschiedenis*, Haarlem 1934, p. 202.

<sup>31</sup> Wittkower, *Gothic versus Classic*, pp. 24-25, afb. 23-29, zie vooral ook Germann, *Neugotik*, pp. 12, 13, 31, 119, 135, 147, citaat ontleend aan de Vitruviuseditie van Cesariano, boek 1, fol. xv, recto en verso, zoals opgenomen in

Germann, *Neugotik*, p. 12, noot 18, Cesariano was bij de Antwerpse Academie niet voorhanden, Vitruvius wel (1816) en Nicolas-François Blondel (1698) eveneens, met dank aan de bibliothecaris van het Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, prof. dr. G. Persoons.

circa 1860 in het stedelijk museum te Roermond <sup>32</sup>

In zoverre heeft Van der Woud de rol van Viollet-le-Duc treffend getypeerd, dat, net zoals uit het onderzoek naar Cuypers' vroege polychromie bleek, de Fransman het probleem helder definieerde en oplossingen aanreikte, waardoor de 'middeleeuwse' formules weer operabel werden. Tot laat in zijn carrière zou Cuypers deze verdienste van zijn vakbroeder in ere houden. Dit wordt prachtig geïllustreerd door een van de betegelde kaders met de symbolen van de kunsten en ambachten bij de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool uit 1904-1908. Hierin zijn de drie primaire schema's van Viollet-le-Duc's driehoeks-systeem gecombineerd tot een afbeelding, waaronder de drie sleutelwoorden uit de bijbehorende tekst in de *Dictionnaire* staan: Geometrie, Stabiliteit en Proportie <sup>33</sup>

### 10.3 DE TRADITIE VAN PYTHAGORAS EN VITRUVIUS: HET SCHEMA OP DE BANDEROL

Wij moeten dus onze aandacht wijden aan de bouwwerken der Grieken en der Middeleeuwen (uitspraak van Cuypers volgens Victor de Stuers) <sup>34</sup>

De Cuypers in de mond gelegde uitspraak over de constructieve, artistieke en dus educatieve gelijkwaardigheid van de bouwwerken van de Grieken en de middeleeuwen, is zoals De Stuers in de context van zijn verhaal impliceert, mede door de proportioneel bepaald. De beeltenis van de Griekse "meester van het werk" met op de banderol een

geometrisch diagram kan in dit licht gezien worden als een opmerkelijk eerbetoon aan Vitruvius. Diens doctrines - al dan niet *germanico more* geïnterpreteerd - steunden op de bouwpraktijk van de Grieken. Ook Viollet-le-Duc erkent, zoals Cuypers in 1913 nog aanhalen zou, in zijn *Neuvième Entretien* en *Dictionnaire* bij "proportion", "symétrie" etc. de voorbeeldfunctie van het Griekse systeem en de codificatie van Vitruvius <sup>35</sup>. De uitgangspunten van deze Romeinse bouwmeester waren dan ook zo universeel, dat Cuypers, Thijm en De Stuers ze zonder meer in hun eigen idealen konden herkennen. Vitruvius' eerste boek opent met een aantal geijkte voorwaarden, waaraan de architect dient te voldoen. Behalve mathematica, geometrie en astronomie moet deze vakman goed kunnen tekenen, zodat hij op papier de gewenste effecten voor de opdrachtgever kan verbeelden. Bovendien moet hij een gedegen historische kennis bezitten, wil hij de verschillende met name decoratieve elementen van zijn gebouwen symbolisch kunnen uitleggen. Dit alles zal het driemanschap zeer aangesproken hebben. In hoofdstuk II van zijn eerste boek omschrijft Vitruvius 'proportie' als de verhouding van het grote geheel tot zijn onderdelen en deze beide tot een bepaalde eenheid, die tot in het kleinste element van het bouwwerk is vertegenwoordigd. Vitruvius acht haar een kwestie van dimensie (*quantitas*), waarvan hij meent: "*Dimensie betekent het afleiden van modules uit de onderdelen van het werk en het beoogde effect van het gehele werk, dat voortkomt uit de verschillende onderverdelingen van zijn parten*" <sup>36</sup>. Kortom, proportie hangt samen met de module of maat, die enerzijds gedestilleerd kan worden uit

<sup>32</sup> Vergelijk de schetsjes in Geurts en Janssen, *De trots van Sittard in de steiggers*, pp. 22-24, met dank aan ir S. Ramakers van het bisschoppelijk bouw bureau te Roermond en aan drs L. Schiphorst.

<sup>33</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, pp. 532-561, figuur 4 op p. 535, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, pp. 511-522, zie Hubar, 'Naar "een kleurrijk vercieringsstelsel"', pp. 230-231, 249-250, 253-254.

<sup>34</sup> De Stuers, 'Dr P. J. H. Cuypers' (1900), p. 196.

<sup>35</sup> Cuypers, 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe

eeuw', pp. 95-96, Viollet-le-Duc, *Entretiens*, deel 1, *Neuvième Entretien*, pp. 383-448.

<sup>36</sup> Granger, *Vitruvius on Architecture*, edited from the Harleian manuscript, deel 1, pp. 8-13. 'Now dimension is the taking of modules from the parts of the work, and the suitable effect of the whole work arising from the several subdivisions of the parts. "Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptio et singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus."



104 P.J.H. Cuypers en F. Vermeulen, Detail van *"de meester van het werk"* met het vitruvianistische patroon op de banderol. Amsterdam, 1881-1885. Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

de delen van het gebouw - Vitruvius vergelijkt dit met de menselijke maat, die men af kan leiden uit de 'duim', de 'voet' et cetera - en anderzijds door een zorgvuldig arrangeren leidt tot een euritmisch en 'symmetrisch', dit is harmonieus resultaat. De attributen voor het ontwerpen met de module worden gespecificeerd als passer en meetlat, waarmee men plattegrond, opstand en perspectief (isometrie) kan opstellen.<sup>37</sup>

Het geometrische diagram van "de meester van het werk" vertelt ons dat hij volgens Vitruvius' leer te werk is gegaan. Het patroon behelst de cirkel als produkt van de passer, terwijl daarbinnen het in driehoeken onderverdeelde vierkant met passer en duimstok is geconstrueerd. Het schema kan, zoals in 'Titelblad' is uiteengezet, tevens in verband worden gebracht met de pythagoräische getallen- en proportieleer. Zoals Viollet-le-Duc in het hoofdstuk 'Style' van zijn *Dictionnaire* stipuleerde, ging de canon van Vitruvius via Plato hierop terug. De concordantie tussen het klassieke verhoudingensysteem en het middeleeuwse stelsel krijgt aan de *Schausette* van het museum een bijzonder accent door de aanwezigheid van Minerva als 'middelares'. In de ene cartouche staat zij als de schone Wijsheid tussen de 'demiurg' Cuypers en de Nederlandse Maagd, in de andere tussen de muzen en "de Kunst". De gelijkzijdige driehoek die door de pythagoræers aan Minerva als symbool was toegekend, valt als 'middeleeuwse' module van de voorgevel naadloos samen met het frontaal. Tegelijkertijd werd door deze figuur God als Heilige Drieëenheid begrepen. Thijm rekende dit mystieke patroon tot "de astronomische geheimenissen der waereldschepping", waaruit de grondregels van de architectuur waren afgeleid. Viollet-le-Duc zou de cirkel met de ingeschreven gelijkzijdige driehoek tot vor-

mend beginsel bestempelen van de kosmos, de natuur én de stijl van de mens – "*suivant un ordre d'une inflexible logique*". Algemeen tracht hij in zijn verhandelingen over stijl, proportie, symmetrie et cetera het midden te houden tussen organicisme en vitruvianisme, tussen logica en sacrale geometrie.<sup>38</sup>

Deze balans zien we in het reliëf vertegenwoordigd door het werk van de *Magister operum* die een tempel optrekt als microcosmos van de schepping van zijn goddelijke prototype, de demiurg, met wie hij in analogie werkzaam is. De christelijke cultuur had dit motief eveneens geërfd van de pythagoræers die meenden dat het universum proportioneel en mathematisch geordend was. Men zag hierin de hand van een goddelijke ambachtsman of aartskunstenaar die de chaos tot kosmos (re)organiseerde in de vorm van een harmonie der sferen. Dit scheppen of (her)structureren had plaatsgevonden op het stramen van de schier volmaakte wiskundige getalsverhoudingen. Op grond van deze traditie zou Thijm het heelal opvatten als voorbeeld van Gods "onverstoorbare Harmonie en Maat". De benaming van goddelijke demiurg werd, zoals uiteengezet, door Cuypers geparafraseerd als "den grooten Bouwmeester en Kunstenaar" die volgens het oudtestamentische boek *Wijsheid* de 'natuurwaereld' met maat en wicht en tal geschapen had. Variërend op dit motto dat gekalligrafeerd werd in de onderdoorgang van het Rijksmuseum, meende Thijm in 1858

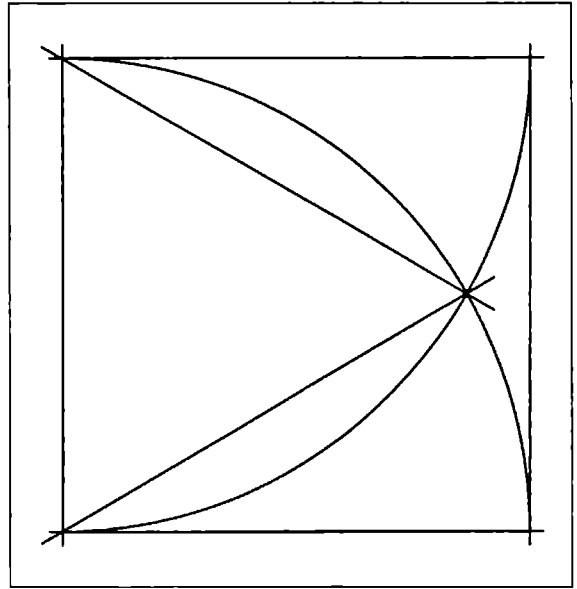
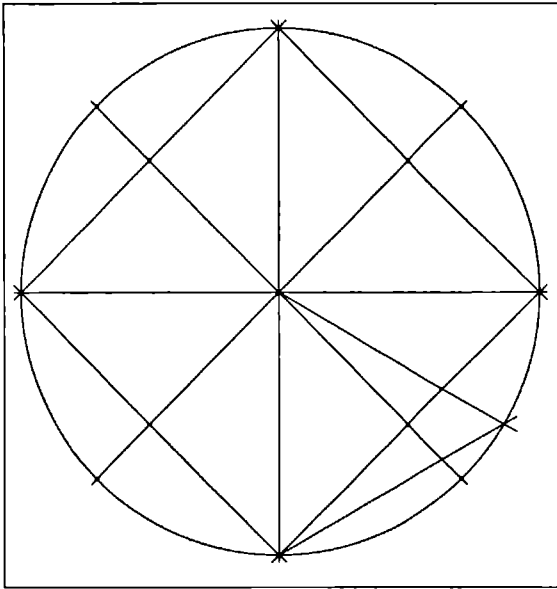
De Bouwkunst is, als 't ware, eene door het menschelijk genie gestichte tweede natuur, die, even als Gods groote natuur, alle vormen, door haren maker (huer de menschheid) rechtstreeks gewrocht, behoort te beheerschen.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Granger, *Vitruvius on Architecture*, edited from the Harleian manuscript, deel 1, pp. 25-31.

<sup>38</sup> Boisseree, *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, p. 36, vergelijk Van der Woud, "Steenen mystiek", p. 39; Panofsky, *Idea*, p. 20; Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 9, 12, 75, 78-79, voor Plato zie Granger, *Vitruvius on*

*Architecture* edited from the Harleian manuscript, deel 2, boek IX, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, 'Style', pp. 480-484, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 78.

<sup>39</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 213-217, 318, Stoks, 'Dr P. J. H. Cuypers', p. 23.



105A-B Reconstructie van het kwadratuurschema van de banderol, met in het kwadrant rechtsonder de combinatie met de gelijkzijdige driehoek, en de constructie van de gelijkzijdige driehoek uit een gegeven vierkant (module)  
Herkomst auteur

Het gebruik van begrippen en analogieën als deze tekent -nogmaals- de overtuiging dat vitruvianisme en organicisme samengaan: de “natuur” heeft als pendant de bouwkunst als “tweede natuur”, de aarde of “grooten tempel Gods” staat als macrocosmos tegenover het gebouw als “beeld van de aarde” of “afbeelding van de wereld”, en de “aardsche Geometrie” correspondeert met de “astronomische geheimenissen”. Dit alles wordt geregeerd door de ingeschapen “vormkracht” van mens en natuur die beide een goddelijk patroon volgen.<sup>40</sup>

Hoe bevlogen deze visie op het architectonische concept ook is, het ontwerp kan zonder een zinnelijke vormgeving nimmer gematerialiseerd worden. Daarom wordt naast de aartskunstenaar of het “menselijk genie”, dat het kosmische patroon van de ‘tweede natuur’ in een code vastlegt, de steenhouwer op de voorgrond geschoven. Deze werkman schrijft met passer en haak zijn

steen af en demonstreert op die manier de ambachtelijke verwezenlijking van het plan. Juist dit praktisch toepassen van het driehoeksstelsel is door Lassus in verzet tegen Boisseree (en Cesarino) sterk benadrukt. In het reliëf wordt dan ook aan beide opvattingen recht gedaan, geheel in de geest van Thijm. Niet zomaar had hij de namen van de Lassus en Boisseree samen met die van Pugin in “het frontaal” van *De Heilige Linie* geschreven. Een belangrijke legitimatie van hun conceptuele en stoffelijke zienswijze op het bouwvak kon men vinden in de hymne op de hemelse Stad, die, gewijd aan Maria, de *typus* van de architectuur bezingt, maar ook in haar strofen laat horen:

Scalprī salubris ictibus,  
Et tunsione plurima,  
Fabri polita malleo,

<sup>40</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 36-37, 73, 76-78, 94, Thijm,

‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 212-217.

Hanc saxa molem construunt  
Aptisque juncta nexibus  
Locantur in fastigio

Door de krachtige slagen van de beitel  
En onophoudelijk geklop  
Gepolijst door de hamer van de werkman  
Bouwen de (levende) stenen dit gevaarte  
En samengevoegd in hecht verband  
Worden zij in het frontispies gevoegd

Ook hiervan kan het reliëf als een illustratie opgevat worden. Consequent genoeg blijkt dus in het tableau De Bouw- en Beeldhouwkunst als waardige pendant van De Teeken- en Schilderkunst zowel het geestelijke als het materiele spoor van het voortbrengen van schone en ware kunstwerken in kaart te zijn gebracht.<sup>41</sup>

Het pythagoräische schema op de banderol roept in het licht van architectuur als microcosmos tevens herinneringen op aan Vitruvius' model van de ideale, cirkelvormige of achthoekige stadsplattegrond, die via een 'ritueel', waarbij de windstreken en de lengten van de schaduw een hoofdrol spelen, uitgezet wordt.<sup>42</sup> Ook als tekening doet dit sterk denken aan Thijms opmerking over de kruislings geplaatste rechthoeken, die samenhangen met de vier hemelstreken. Bij het Rijksmuseum zou op dit thema gevarieerd worden in het vloermozaïek van de voorzaal die als miniatuur van de maatschappij, om Thijm te extrapoleren, "eene afbeelding van Hemel en Aarde berde" vormde. Daarin lag weer een ander deel van de meerwaarde van de Griekse cultuur. Thijm liet niet na om in *De Heilige Linie* te benadrukken hoe ook dit fijnst beschaafde volk uit de Oudheid de sacrale oriëntatie op de Akropolis had gerespecteerd door het "voorhoofd" van de tempels aldaar naar het oosten te richten.<sup>43</sup> Zo kon niet alleen

wat betreft de proportieeler, maar ook qua ruimtelijke planning de Griekse architectuur, zowel symbolisch als mathematisch gepresenteerd worden als voorafbeelding van het middeleeuwse systeem, fundament van Cuypers' nieuwe christelijke kunst.

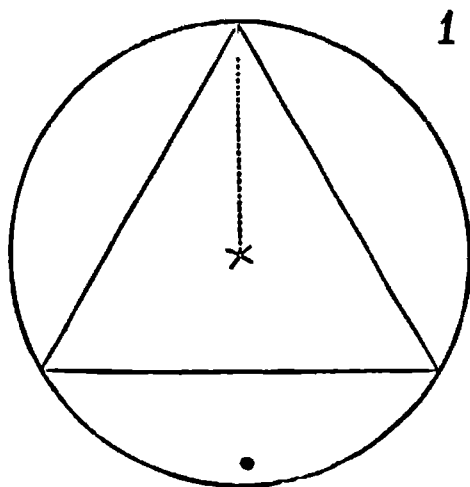
De vraag die tenslotte resteert is, hoe het reliëf van "de meester van het werk" iconologisch samenhangt met de overige elementen van de gevel van het Rijksmuseum. Zoals ik in de vorige hoofdstukken aantoonde, wordt deze gedomineerd door het frontispies met Victorie in de top en de beelden van Arbeid en Bezieling aan de basis van de gelijkzijdige driehoek. Wie nu het schema van figuur 11 uit het hoofdstuk 'Proportion' van de *Dictionnaire* als transparant over de voorgevel van het Rijksmuseum legt, ziet niet alleen de 'benen' van het gelijkzijdig frontispies eindigen bij de hoofdingangen, maar ook een rechtstreekse lijn lopen vanaf Bezieling via het raam Liefde en het beeld Kunst naar het tableau met de *Magister operum*. Uit de analyse van het beeld Bezieling kwam naar voren dat hij iconografisch gedentificeerd kan worden als Johannes, die in zijn visioen van de *Apocalyps* met de engel het hemelse Jeruzalem opmat, dat zijn volmaakte structuur van kwadraten en trigonalen openbaarde. Bezieling heeft daardoor weet van de metafysische herkomst van de ideale verhoudingen. Of, om *De Heilige Linie* aan te halen, hij bezit kennis van "het geometriesch geraamte, ja het mystische levensbegin-sel van het cijfer".<sup>44</sup> Ook dit concept kan herleid worden tot de klassieken. Het meten en tellen, waardoor de mens zich volgens "Protagoras" boven het dier verheft, is naar de mening van Sokrates - aldus Thijms papieren mentor Van Heusde - "van al wat tot denken brengt" het meest elementaire middel "want het trekt ons volkomen tot hetgeen is, wezenlijk en onveranderlijk is, voort". Oftewel de

<sup>41</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 318, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 7, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 11, zie bijlage VI 13 'Caelestis urbs Jerusalem', vierde strofe, de vertaling van 'fastigium' als frontispies berust op een klassieke interpretatie.

<sup>42</sup> Granger, *Vitruvius on Architecture, edited from the Harleian Manuscript*, deel 1, pp. 57-67.

<sup>43</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 15, 25, 74, De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, pp. 32-34.

<sup>44</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, 'Proportion', p. 556, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 77.



106 E E Viollet-le-Duc, Diagram van een cirkel met daarin de gelijkzijdige driehoek uit de *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, deel 8 (Style) Parijs 1866 Houtgravure

mathematica leidt ons tot de Idee Sokrates beschouwde de figuren van driehoek, cirkel en elips als symbolen tekens van hetgeen in de ziel van de mens ligt aan indrukken van zijn 'vroeger leven', de hemel. De wiskunde slaat via de rede en de logica de brug tussen de "zigtbare" en de "denkbare wereld" en zuivert het "oog der ziel", in casu de "waarheidszin". Vandaar dat het beoefenen van de geometrie, die immers tot de waarheid leidt, de inwoner van Plato's *Republiek* een voorsprong bezorgde.<sup>45</sup>

Geplaatst tegen deze achtergrond profileert Arbeid zich op bijzondere wijze als pendant van Bezieling. Zoals in het gelijknamige hoofdstuk geconstateerd kan worden, destilleert Arbeid-Tekenkunst uitgaande van Gods maatvolle struc-

tuur van de schepping de geometrisch geproportioneerde 'denkbeelden' uit de natuur. Op deze manier smeedt Arbeid de schakel tussen de zichtbare en de denkbare wereld. Als tegenhanger van Bezieling wordt dit beeld eveneens door een diagonaal in het 'transparant' met het venster Liefde verbonden, en zo uiteindelijk via het beeld van Geschiedenis met het relief van de Griekse Lucas of Apelles. De lijnen van het 'transparant' lijken op deze manier niet alleen proportioneel doelmatig, maar ook associatief functioneel. Aan de ene kant van het fries schouwt Apelles alias Lucas gelijk een tweede Phidias introspectief de Idee van het Schoon in Venus Urania of de Madonna. Aan de andere zijde construeert "de meester van het werk" als een onvervalste pythagoræer zijn microcosmos of tempel op het mathematische grondpatroon van de 'toonladderige' harmonie der sferen van de kosmos. Deze vormt de klassieke concordantie van de volmaakt geordende *Civitas Dei* uit Johannes' visioen. Volgens Thijm werd de sacrale bouwkunst vanouds bij alle gelovige volkeren als een hemelse openbaring opgevat, hetgeen zowel rijmt met de topos van de goddelijke demiurg, als met de organicistische analogie tussen wereldbouwer en mens. Geschapen naar Gods beeld voelt de mens de niet te stuiten drang om zijn aangeboren "vormkracht", die hij met de natuur gemeen heeft, in te zetten en Gods grote kunstwerk - symbolisch - na te bootsen in architectuur. De "meester van het werk" geeft met de bouw van zijn heiligdom aan die drang gehoor. In de visie van het driemanschap zijn zijn werklieden enerzijds overeenkomstig het gestelde in *De Heilige Linie* op te vatten als "bezielde tempels" en anderzijds volgens de hymne *Caelestus urbs Jerusalem* "levende stenen". De analogie tussen macrocosmos en microcosmos - tussen universum, natuur, bouwwerk en mens - kreeg zo op velerlei wijze gestalte.<sup>46</sup>

Aan de typering van de scheppende mens als

<sup>45</sup> Van Heusde, *De socratische school*, deel 1, pp. 157-167 (citaten pp. 157, 161, 167), als bron van Plato's opvattingen verwijst Van Heusde hier uitsluitend naar het boek

*De staat*

<sup>46</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 16-17, 66-67, Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', pp. 212-217



een "bezielde tempel" herinnert ten slotte nog De Stuers' voorstelling van het beeld Bezieling, die als Johannes de typus van de tempel, de *Caelestis urbs*, beschrijft. Starend naar de hemel zit hij klaar om "in een open boek de ontvangen ingeving op te tekenen". Niet alleen de bouwkunst met haar subtiële geometrie en symboliek, maar ook de inspiratie in bredere zin is openbaring: een bovenaardse 'indruk' die de "vereening met God" (Wap) bevordert en de behoefte tot vormen aanwakkert.<sup>47</sup> Bezieling verwijst in beide varianten naar het creatieve concept. Typologisch blijkt hij, zoals we zagen, tevens terug te gaan op de zeer oude iconografie van Melancholie en Saturnus, de patroon van de werkers in hout en steen. Daardoor staat hij enerzijds voor de saturnische weemoed die de scheppingskracht bevordert. Anderzijds is hij verwant met de middeleeuwse "Typus Geometrie" die het bouwbedrijf en de astronomie bestiert.<sup>48</sup> Het 'middeleeuwse' diagram van Viollet-le-Duc verbindt Bezieling in de voorgevel van het Rijksmuseum met "de meester van het werk". Hierdoor lijkt de stelling van Thijm geïllustreerd te worden, dat de "door Wiskunst en Verbeelding gebouwde kerk" (tempel) door de tijd heen slechts gerealiseerd kon worden door de geïnspireerde "maître de l'oeuvre", een tweede Beseleel of Salomon. Oftewel, zoals Cuypers zelf in 1906 schreef: "De architect, die de middeleeuwen terecht noemden 'Magister operum', den Meester van het werk, moet kunstenaar zijn, moet bezieling, scheppingskracht bezitten".<sup>49</sup> Het kan dan ook niet verbazen dat nog in 1907 de volgende passage uit Thijms artikel van 1858 in de catalogus van Cuypers' jubileumtentoonstelling als tekenend voor diens werk

werd aangehaald

Het Genie is die scheppingskracht in de Bouwmeesterswijjsheid, die maakt, dat de kerk een volledige spiegel is van een hemelsch ideaal, die, als men aan de konstruktie en aan den kunstvorm vraagt, spreekt gij ook hoogere geheimen uit, maakt dat die geometrie en die aethetica andwoorden "ja!"<sup>50</sup>

#### 10.4 EVALUATIE STAD GODS-MARIA-MUSEUM

Op het stelsel van gelijkzijdige driehoeken gecomponeerd - aldus de catalogus van 1907<sup>51</sup> - profileert het Rijksmuseum zich als beeld van het hemelse prototype, dat zich aan de voeten van Bezieling-Johannes uitstrekt. Dit zinnebeeld werd zowel geformeerd door de lijnen, hoeken en verhoudingen van het museum, als door zijn polychromie. Onder invloed van de kleur- en lichtsymboliek van de Sainte Chapelle had Cuypers de uitmonstering van met name de voorhal zo ontworpen, dat de schittering van de glas-inloodramen herinneringen oproep aan de stralende edelstenen, amethyst, robijn, smaragd, saffier, et cetera, uit Johannes' visioen. Maar ook de toepasselijke metafoor Museum-Stad Gods-Maria kreeg een bijzondere dimensie en wel door de passage in het dogma, waarin de Madonna omschreven wordt als "eene tent van onvervalscht purperdoek, hetwelk een andere Beseleel met goud en verscheidenheid aan kleuren gestikt en gespannen heeft".<sup>52</sup> Bij de polychromie manifesteren zich andermaal cirkelvormige en trigonale patronen, en wel via de kleurenroos en de chromatische driehoek, die

<sup>47</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, p. 12, Wap, 'De christelijke kunst', p. 42.

<sup>48</sup> Panofsky, *The life and art of Albrecht Durer*, pp. 161-162, 166, Thijm, *Jacob van Campen*, pp. 70, 91, zie paragraaf 7.2.2 'Melencolia-Saturnus: de Typus Geometrie'.

<sup>49</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 57-58, Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. v.

<sup>50</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), p. 57, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr P J H Cuypers*, pp. 21-22.

<sup>51</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr P J H*

Cuypers, p. 71.

<sup>52</sup> Men kende deze interpretatie van polychromie onder meer via De Guilhermy, *La Sainte-Chapelle à Paris, Après les restaurations*, z. p. ((2), (5), (6)), dit werk bevindt zich op de Lijst bibliotheek Cuypers, onder nummer 35 F 14, zie voorts Grimme, *Goldschmiedekunst im Mittelalter*, pp. 79 e v., *Dogma de immaculata conceptione* p. 93. Maria als *purpureae revera operae, quod novus ille Beseleel [sic] auro intextum variumque effinxit*.

zelfs door Goethe - wellicht onder invloed van zijn vriend Boisserée - in mystiek-mathematische, pythagoræische zin werden verklaard.<sup>53</sup> Men kan dus stellen dat het Rijksmuseum in een weelde aan facetten een afspiegeling toonde van het hemelse Jeruzalem en de kosmische harmonie der sferen. Het gebouw vormde echter gelijktijdig als microcosmos een door de mens geconstrueerde

*"tweede natuur"*, een afkorting van de wereld, *"den grooten Tempel Gods"*, die volgens een onmeetbaar plan, eeuwige orde en onverstoorbare harmonie en maat is samengesteld. De kleurrijke analogie tussen de architect van het universum (Plato's demiurg) en de vitruvianistische *"meester van het werk"* kreeg daarmee in het oeuvre van Cuypers opnieuw haar beslag.

---

<sup>53</sup> Goethe, *Farbenlehre*, deel 1, p. 310.



# 11 HET BEELD VICTORIE

DE VERBEELDING EN HET PERPETUUM MOBILE IN DE SYM-  
BOLIEK VAN HET FRONTISPIES

K DE GEVLEUGELDE DOCHTER DES HEMELS

*Samenvatting vooraf*

Daar, hoop ik, onder anderen, u de overtuiging te geven, dat Vondel en Bilderdijk niet achter staan, in adel van gevoelens, in scheppingskracht der verbeelding, in tederheid van gemoed, bij de dichters van andere volken, ( )<sup>1</sup> (Thijm aan zijn dochter Catharina, 1865)

Grote dichters onderscheiden zich in de visie van Thijm onder meer door de 'scheppingskracht der verbeelding' Een dichter is immers, zoals hij specifiek over Vondel schreef, een *"vinder, men noemt het schepper"* Omdat naar de mening van Thijm alle kunst tevens *"poezij"* was, was deze kwaliteit inherent aan iedere echte kunstenaar De Stuers zou deze overtuiging in het grote plaatwerk over het Rijksmuseum bevestigen met zijn beschrijving van de voorhal, waarin hij de poezie tot het uitgangspunt van *"alle Kunst"* verklaarde De literator uitte zich in woorden, de schilder in vormen en kleuren en de componist in klanken, terwijl een architect als Cuypers, zoals ook Lodewijk van Deyssel meende, een dichter in steen was De rijke verbeeldingskracht die uitersten als De Stuers en Vosmaer in hun publikaties aan Cuypers toeschreven, werd in de redevoering bij de opening van het Rijksmuseum door Wertheim, een vriend van Thijm, nader omschreven als *"de lieflijke phantasie, die gevleugelde dochter des hemels"*<sup>2</sup> Aangezien in deze toespraak de begrippen Arbeid en Bezieling met hun voornaamste varianten op prominente wijze zijn geïntegreerd, doet zich de vraag voor of met deze 'gevleugelde dochter des

hemels' het derde beeld van het frontispies, Victorie, is bedoeld Uitgaande van de esthetica van Thijm, Broere en Wap lijkt de gevleugelde vrouwenfiguur onder meer uitgelegd te kunnen worden als een verwijzing naar de ingeschapen verbeelding en het menselijke genie, die Thijm in de *Dietsche Warande* plaatste naast de Geest (Bezieling) en het Stof (Arbeid) De Stuers beschreef Victorie in 1898 als volgt

Op den top van den gevel verheft zich het bronzen beeld der Victorie, gemodelleerd door Professor Vermeylen en gegoten door de Compagnie des Bronzes te Brussel Het is een kolossale vrouwenfiguur met uitgespreide vleugels, welke kransen uitreikt<sup>3</sup>

Wie Victorie nader bekijkt merkt al snel dat zij typologisch bepaald is door de Nikè van Samothras en de Nikè van Olympia Evenals de Muzen in de cartouche boven het reliëf De Bouw- en Beeldhouwkunst, is zij stilistisch in kleding en haartooi afgestemd op de sculptuur van het Parthenon Haar bezigheid, het uitreiken van de lauwerkransen, geldt in eerste instantie de roem van de kunstenaars wier werk in het museum, en wier namen in de uitmontering van het pantheon worden geeerd Zoals Becker terecht opmerkt had in het kader van de 'Oudhollandsche' karakteristiek de personificatie van Fama of Honor meer voor de hand gelegen Voor hem duiden de huldigingsmotieven op het verband tussen Victorie en de totstandkoming van het museum als gevolg van de prijsvraag van 1874, waarbij Cuypers als overwinnaar naar voren trad Voor deze uitleg pleit ook de gevleugelde Victorie die achter Cuypers in de westelijke cartouche van de voor-gevel is afgebeeld Nader onderzoek geeft echter

<sup>1</sup> C Thijm, *Jos Alb Alberdingk Thijm in zijn brieven*, p 160 brief aan Catharina d d 9 augustus 1865

<sup>2</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp 2, 33, A J J, J A Alberdingk Thijm, p 107 Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 323, De Stuers, 'P J H

Cuypers' (1897), p 28, Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', p 216

<sup>3</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12



107 P.J.H. Cuypers en F. Vermeylen, Het beeld *Victorie* in de top van het Rijksmuseum: zij staat zowel symbool voor de Verbeelding - de "*ge vleugelde dochter des hemels*" - als voor het 'ware kunstwerk', dat zij verzinnebeeldt doordat onder haar schone gewaad de naakte waarheid zichtbaar is. De kunstenaar die in zijn creatieve worsteling met Geest en Stof, vorm en materie slaagt, ontvangt de lauweren van de Overwinning. Amsterdam, 1881-1885. Foto: J.J. Kuyt, Amsterdam.

aan dat het bij deze betekenisaspecten niet gebleven is. Vergeleken met de voorgaande analyses valt vooral de typologische verwantschap op tussen Victorie en de vrouw Schoon in het tegeltabelau Schoon, Waar en Goed. Net zoals bij de gratie Schoon schemert bij Victorie haar naakte verschijning onder haar dunne kleeid door. Daaruit zou men kunnen opmaken dat Victorie naar de zinnelijke Schoonheid verwijst die onder haar sluierende gewaad de naakte Waarheid onthult door haar vleugels raakt zij, om de woorden van Cuypers te herhalen, *"tot de hoogte van de eenige schoonheid, die is de waarheid"*. Het Waar is, zoals gezegd, identiek met het hemelse Schoon dat gematerialiseerd wordt in en dóór de esthetische schoonheid. Door dit proces droeg het artistieke zaad vrucht en kon het *"Verwinningsteeken"* (Thijm) geplant worden: het produkt van de uitdaging die de kunstenaar aangaat met de ware Idee en de weerspannige materie - Geest en Stof, Bezieling en Arbeid - verdient de krans van Victorie.<sup>4</sup>

De opzet van dit drietal, 'Overwinning, Geest en Stof' of 'Arbeid, Bezieling en Victorie' is terug te voeren tot een van de meest fundamentele artikelen van Thijm in de *Dietsche Warande* over architectuur: het derde deel van de reeks 'Nieuwe bouwwerken, voltooyingen en -herstellingen in Nederland'. In dit betoog werkte Thijm een stelsel van triades uit, die hij allegorisch omschreef als *"de drie stralen van het heerlijk prisma"* - het gelijkzijdige frontispies - waaruit de sacrale architectuur ontstond. Tot deze tritsen behoren als belangrijkste de respectievelijke reeksen *"Goed, Schoon en Waar"*, *"Stof, Kunstvorm en Gedachte"*, en *"Verstand, Schoonheidszin en Genie"*.<sup>5</sup> Geextrapoleerd naar het drietal in de topgevel komt naar voren dat het nuttige en het goede gekoppeld kunnen worden aan de stof en het verstand: zij vallen onder de noemer van Arbeid. De ware ge-

dachte blijkt ontvangen te kunnen worden door de verlichte genius of geest van Bezieling. Het schone, de schoonheidszin en de kunstvorm ten slotte kunnen gerangschikt worden onder Victorie, die immers de roem van het schone kunstwerk verkondigt. Op deze wijze blijken de tritsen te corresponderen met de stelling van De Stuers dat Arbeid en Bezieling *"de voorwaarden onmisbaar tot voortbrenging van ware kunstwerken"* zijn: het doorschijnende kleeid van Victorie duidt immers op het Schone als de geïncarneerde Waarheid. Deze symboliek werd elders in dit boek herleid tot Thijms visie op *"waarheid - dat is hier samenstemming niet alleen tusschen de materiele en metafysische gedeelten van het denkbeeld, dat verwezenlijkt moet worden, maar ook samenstemming van deze beiden met den aesthetische vorm"*. Zo leiden de vooral 'materieel' getinte Arbeid en de meer 'metafysisch' bepaalde Bezieling tot de 'aesthetische' Victorie.<sup>6</sup>

Haar roem valt de kunstenaar volgens Thijm ten deel, wanneer hij bereid is om te voldoen aan zijn aangeboren *"schoonheidszin"*. Want, zo stelde hij: *"De Mensch is geschapen naar Gods beeld, de Mensch heeft iets van Gods krachten, de Mensch heeft van God de macht gekregen om te vormen"*. Als afspiegeling van de goddelijke natuur ervaart de mens de niet te stuiten drang om aan zijn ingeschapen *"vormkracht"* te voldoen. Dat kan enkel door de *"de vrije en individueele inspanning van de geestvermogens"* zoals verstand en geheugen, gevoel, schoonheidszin en verbeelding. Doordat Thijm de relatie tussen de menselijke en de goddelijke schepper zowel in termen van evenredigheid als afhankelijkheid formuleert, was hij als katholiek in staat om zonder blasfemie *"het genie"* te vereren, dat *"eene manifestatie van het goddelijke in den mensch"* is. In navolging van zijn hemelse oorsprong, God, zal het genie zich vooral onderscheiden door de *"scheppingskracht der verbeel-*

<sup>4</sup> Becker, *"'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'"*, p. 252-253, Sterck, *Verspreide gedichten*, pp. 176-177, Cuypers, ('Antwoord' op De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei 1858'), p. 91 (vet=cursief van Cuypers).

<sup>5</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51-88.

<sup>6</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, p. 12 (vet door mij, bvhh), Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 226.

ding" Zeer vroeg al typeerde Thijm dit visionaire en creatieve vermogen, waardoor zelfs "*het niet bestaanbre [sic] leeft*", als instrument van menselijke vervolmaking Door dit in te zetten zou men nog "*het meest zijn toonbeeld God*" evenaren Voor de erkenning van de fantasie of het genie was dit van cruciaal belang hoe belangrijk ook, het was niet alleen door de nijvere Arbeid of dankzij de incidentele Bezieling, dat de mens zijn analogie belceed met de goddelijke bouwmeester Al deelhebbende aan Zijn produktieve natuur gebeurde dit vooral door de artistieke scheppingsdrift want de kunst, dat meest verheven voortbrengsel van "*het genie des menschen*", was, zoals Broere al zei, niets anders dan de poging van de mens om zich nu al in de "*vergoddelyking zijner natuur*" te verheugen <sup>7</sup> Door de kunst smeedt de mens de ontbrekende schakel met God

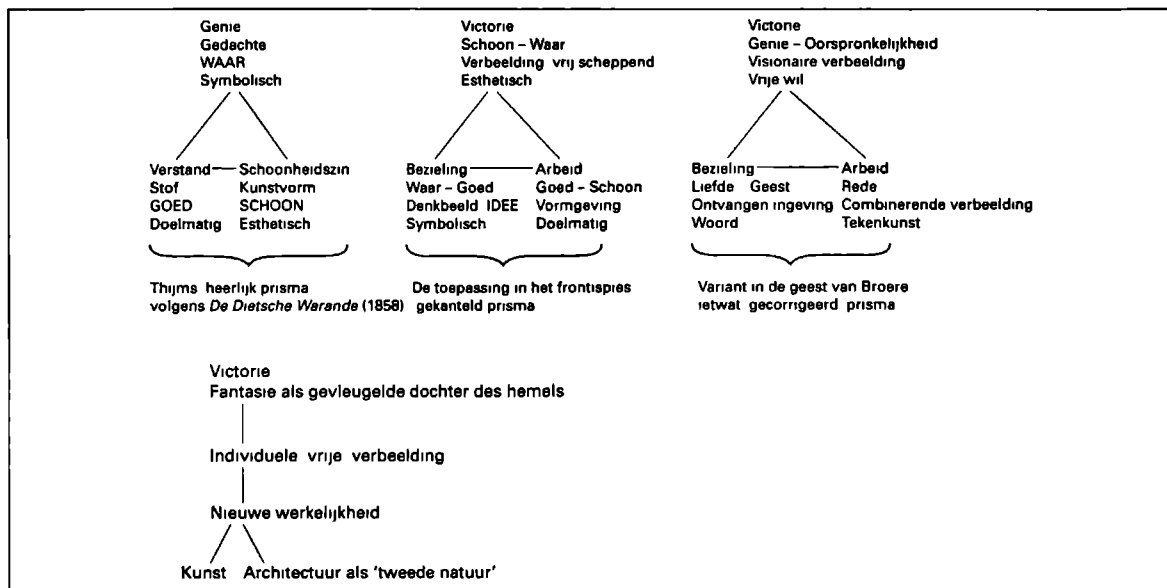
Zowel de theoloog Broere als Jan Wap en Wertheim definieerden de werking van het genie en de verbeelding in termen van de 'geveugelde geest' Hierdoor ontstaat in vergelijking met de symboliek van Bezieling een even verwante als verwarrende betekenislading Zoals uitgelegd heeft het epitheton 'geveugeld' enerzijds betrekking op de neerdalende geest van God, de *Spiritus Sanctus*, die zowel de momentane inspiratie bemiddelt als de 'instorting' van het artistieke talent Anderzijds wordt hierdoor ook de "*stijgring van de geest*" van de mens betekend, de stemming van het enthousiasme of de *furor* Deze *furor* en de incidentele inspiratie of verlichte genius worden door Bezieling - als Johannes annex *Meditatione* - gepersonifieerd, maar staan los van de aangeboren artistieke kwaliteiten van de kunstenaar Victorie daarentegen, zou kunnen verwijzen naar de roem van de ingeschapen verbeelding, het "*vrij scheppend individueel vermogen*" van Thijm, dat Wap en Wertheim beschrijven in dezelfde termen als Broere het genie Bij 'De Organist' werd

uiteengezet dat de mens door zijn respons op schoonheid en weemoed in opperste vervoering kan raken Gegrepen door de *furor* zal de "*ontboeide geest op de vleugelen der lieflijkste phantasie*" (Wap) de werkelijkheid ontstijgen Dan is het genie in staat om, vatbaar voor de goddelijke ingeving, een nieuwe "*waereld*" naast de "*natuurwaereld*" (Thijm) te scheppen in de vorm van kunst Het is belangrijk om te benadrukken dat Thijm met begrippen en constructies als deze geen starre definities nastreefde, maar, zoals hij zelf herhaaldelijk met nadruk stelde, probeerde om het artistieke krachtenspel te verduidelijken tussen goddelijke bezieling, ingeschapen individuele vermogens en persoonlijke inzet Deze lopen als het ware in elkaar over, waardoor ieder element tevens iets van het andere in zich heeft <sup>8</sup>

Vanuit dit prismatische perspectief accentueert Arbeid in het frontispies het doelmatige Goede, maar door zijn vorm-geven ook het Schone Victorie blijkt expliciet het Schone en dus Ware kunstwerk te vertegenwoordigen Bezieling daarentegen, die beide moet verbinden, laat de Ware verlichting gepaard gaan met de toepasselijke, Goede en christelijke symboliek Daarnaast profileert volgens Thijm de "*Arbeidzaamheid*" zich als die kwaliteit die de kunstenaar laat zoeken naar schoonheid hij zal haar niet alleen opsporen en beminnen, maar ook uitdrukken en verveelvoudigen Geleid door zijn ideaal zal hij de schoonheid in haar verspreide facetten herkennen, waarbij het verbindende creatieve denkbeeld hem door Bezieling bemiddeld wordt Dit proces is metaforisch vertaald in Thijms gedicht over de gedreven kunstenaar, die "*in zijn slapeloze nachten, in zijn eenzame arbeidscel*", als in een visioen "*zijn waereld*" ontwaart een wereld bevolkt met "*ideale figuren*" die hij krachtens zijn ambachtelijke vaardigheid en zijn verbeelding, zijn "*vrij scheppend individueel vermogen*", zal kunnen materialiseren

<sup>7</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 214-217, 221, 323, Thijm, *Viooltjes en grover gebloemde*, pp 18-21, Thijm, 'Nederlandsche Ten-toon-stellingen, XIIe brief' (1860), p 155, Broere 'Aphorismen over het eigenaardig goede', p 21

<sup>8</sup> Thijm, *Openingsrede*, p 16, Wap, 'De christelijke kunst', p 42, Thijm, 'Nieuwe bouwwerken (1858)', p 58-61, Thijm, 'De geboorte der kunst', p 72, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 213-215, Thijm, 'De verheerlijkte Moedermaagd', p 2



Schema (E) van mogelijke combinaties in Thijms 'heerlijke prisma' en (F) filiaties bij Victorie

De "phantasie" wordt als personificatie van vleugels voorzien, omdat ze bij uitstek de hemelse kracht van het "kunstgenie" vertegenwoordigt. Nader gespecificeerd als Overwinning of Victorie, reikt zij als "dochter des hemels" kransen uit aan die kunst, die ontstaat uit de creatieve worsteling met geest en stof, concept en materie, waaruit de 'schone' en 'ware' triomf ontstaat. Ook hier geldt weer dat men door de "volheid" en de "elasticiteit" van Thijms christelijke kunstsysteem allerlei zingevingen af kon leiden of projecteren, die aan de rijkdom van de gevelsculptuur bijdragen.<sup>9</sup>

Behalve de iconografische en iconologische interpretatie van Victorie, vindt in het komende hoofdstuk de controle plaats van de symboliek van de gehele gevelsculptuur aan de hand van enkele - compositorische - schema's die als transparant over de voorgevel gelegd kunnen worden

Uitgangspunt is het patroon dat in het vorige hoofdstuk al aan de orde kwam: de kruislings elkaar overlappende gelijkzijdige driehoek van het frontaal en de rechthoekige driehoek uit de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc. Hieruit onstond onder meer het visblaasmotief of de amandelvorm die Thijm als opperste zuiverheidssymbool beschouwde. Diverse motieven die in de voorgaande hoofdstukken min of meer geïsoleerd voor het voetlicht werden gebracht, worden hierin op hun onderlinge samenhang getoetst. Hieruit zal blijken dat het grote aantal thema's aan de voorgevel teruggebracht kan worden tot enkele dominerende onderwerpen, te weten: de concordanties tussen klassieke, middeleeuws-christelijke en 'Oudhollandse' motieven, de rol van de Idee zowel in de schilderkunst als in de architectuur, de methodische voorbeeldfunctie van respectievelijk Phidias en Zeuxis, de inbreng van de *Magister op-*

<sup>9</sup> Thijm en C. Thijm, *Bundel gedichten, schetsen en novellen*, z.p., Thijm, Rembrandt gehuldigd 15 juli 1881, p. 13; Thijm, *Openingsrede*, p. 16; De Stuers, 'P. J. H. Cuy-

pers' (1897), p. 28; Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 221; Thijm, *De Heilige Linie*, p. 72.



*erum* en de *typus* van het hemelse Jerusalem, de Liefde en het “Kunst-ideaal”<sup>10</sup>

Voorafgaand aan de analyse van Victorie en het perpetuum mobile in de symboliek van het frontispies, wordt het gedicht behandeld dat Thijm voor de opening van het Rijksmuseum schreef. Daar dit rijm bestemd was om in beurtspraak te worden gedeclameerd voor het grote publiek, heeft hij hierin de ingewikkelde begrippen en metaforen tot eenvoudige beelden teruggebracht. Zo wordt de “*Schutzgodin van Nederland*” niet gespecificeerd als de Nederlandse Maagd, maar als een “*Fee*” die de, wijselijk, onvermeld gelaten goddelijke inspiratie bemiddelt.

Soms wekt ze ons met haar gouden sceptergloed  
Dan vaart opeens een *drift* ons door 't gemoed,  
Die nieuwe kracht verleent aan 't oude bloed  
En wij herleven

( )

Volharding drijft den *arbeid*, snel ter vaart,  
't Blijft niet bij streven

( )

Wij brengen voort, wij brengen weêr tot stand,  
't Verzuimde trekt het eerst de nijvre hand,  
Het zaad draagt vrucht, en fier wordt hier geplant,  
't *Verwinningsteeken*

Twee eeuwen lang stond heel Euroop geschaard  
Om Hollands Kunstschool, elders zoo vermaard,  
Maar in een burgerwoning [Trippenhuys (bvhh)] hier  
bewaard

En schaars bekeken

Doch plotsling barst zij d'engen kerker uit,  
De pop werd vlinder, als een blijde bruid  
Throont ze in 't *paleis*, dat men haar voet ontsluit,  
En wordt gehuldigd

( )

De Welvaart tiert als *Arbeids* schoonste vrucht  
De bloem der Kunst spreidt in de blaauwe lucht  
Haar zoetste geur, een meer dan aardsch genucht  
Voor land en stede

Gij, breede schaar, wier hart voor schoonheid blaakt,  
Wier sympathie des kunstnaars kunst *volmaakt*  
Onthoud ze ons niet. Zie hoe in 't het land ontwaakt,  
Bij oude en jongen, ( )

( )

een kunstvuur dat van u zijn voedsel wacht<sup>11</sup>

Ingredienten als de drift of het artistieke enthousiasme, de rol van de arbeid, die tot creatieve vruchtbaarheid leidt met als oogst Victorie, de roem van de ‘Oudhollandsche’ cultuur, maar ook de bestemming van het museum als ‘paleis’, de hemelse meerwaarde van de kunst en de rol van de toeschouwer, wiens affiniteit en genot het kunstwerk voltooiën, zijn door Thijm stuk voor stuk verpakt in een tamelijk populaire beeldspraak. Ze vormen, zoals uit het voorgaande bleek, de sleutel tot de meer complexe betekenisgeving, die door een analyse van verschillende teksten van Thijm, Cuypers, De Stuers, maar ook van Viollet-le-Duc, Vosmaer, Broere, Wap, Wertheim en Da Costa ontsloten kan worden. Aan de hand hiervan is het de bedoeling om de iconografie en iconologie van Victorie als hoogtepunt van en pars pro toto voor het frontispies duidelijk te maken. Die uiteenzetting wordt gevolgd door de genoemde behandeling van de verschillende allegorische patronen van de voorgevel. Daarna zal met een beknopte uitleg van het gedicht van Thijm tegen de achtergevel van het museum dit hoofdstuk en dit deel van deze studie worden afgesloten.

#### 11.1 HET FRONTISPIES ALS BEELD VAN THIJMS “HEERLIJK PRISMA”

In hetzelfde jaar dat Thijm *De Heilige Linie* uitgaf, publiceerde hij in zijn tijdschrift de *Dietsche Warande* het derde deel van de artikelenreeks ‘Nieuwe Bouwwerken, voltooyingen en -herstellingen in Nederland’. Door een kritische analyse van de

<sup>10</sup> Zie Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, ‘Proportion’, p 556, Thijm, *De Heilige Linie*, pp 136-137, Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p 287

<sup>11</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, pp 176-177 (cursief door mij, bvhh)

bouwactiviteiten op allerlei gebied beoogde Thijm de voorwaarden te scheppen voor een werkelijk eigentijdse architectuur. Samen met enkele andere artikelen, waaronder het fameuze 'Willen wij alleen de Gothiek?' - dat een programma van eisen voor de moderne bouwkunst formuleert - bezit dit verhaal een bijzondere status, doordat belangrijke passages hieruit nog in respectievelijk 1907 en 1917 werden geïntegreerd in het overzicht van Cuypers' totale oeuvre. In het eerste geval betrof het de tentoonstellingscatalogus van de tekeningen en voorwerpen, die bij gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag werden geëxposeerd in het Stedelijk Museum te Amsterdam. In het andere geval het grote *Gedenkboek*, dat hij door vrienden en vakgenoten in binnen- en buitenland bij zijn negentigste verjaardag kreeg aangeboden. Hierin is de tekst van de catalogus uit 1907 weer integraal opgenomen.<sup>12</sup> Van de beginselen en denkbeelden die Thijm in de betreffende artikelen heeft geformuleerd, heeft Cuypers gelet op deze late 'canonisatie' nimmer afstand genomen. Dat wordt ten overvloede bevestigd door de inmiddels behandelde lezingen en afscheidsredes en de na Thijms dood verschenen publikaties van zijn hand. Deze zijn, zoals onder meer uit zijn inleiding voor het grote overzichtswerk van kerkelijke kunst van Jan Kalf (1906) naar voren komt, onveranderd Thijmiaans getint. In de catalogus uit 1907 wordt vooral de betekenis van het derde artikel uit de serie 'Nieuwe bouwwerken' concreet aan de orde gesteld. Volgens de scribent TH geeft Thijms betoog dermate duidelijk aan "in welk verband deze literator stond tot de kunstopvattingen van den architect", dat zijn tekst kan "dienen als toelichting tot veel dat op deze tentoonstelling bijeen is gebracht".<sup>13</sup> Uit het navolgende zal blijken

dat deze opmerking voor het Rijksmuseum in bijzondere mate gold.

Zowel Thijms betoog in de *Dietsche Warande* als het citaat in de catalogus openen haast als een epos met de oudtestamentische Beseleel-tekst, die ook in de voorhal van het Rijksmuseum gekalligrafeerd zou worden: "*Ziet, de Heere heeft bij name geroepen Beseleel, den zone Uri, Hurs zone, uit den geslachte van Juda, en Hij heeft hem vervuld met den GEEST GODS met Wijsheid en Verstand, en wijschap, en allerlei Geleerdheid* - ( ) - *Al wat DE KUNST kan uitvinden heeft hem de Heer IN ZIJN HERTE gegeven* - " <sup>14</sup> Nadat Thijm deze bijbelse legitimatie van de "roeping der Heilige Kunst" heeft gestipuleerd, gaat hij er toe over om in kort bestek de ontwikkeling van de christelijke bouwkunst weer te geven, waardoorheen hij vervolgens een indrukwekkende reeks van triades weeft. Hij voert in dat kader de figuur van de apostel Thomas op, die volgens de *Legenda Aurea* een paleis voor de Indische koning zou hebben gebouwd.

De traditie der voortijden legt hem de volgende merkwaardige toelichting van de H. Drieenheid in den mond: 'Het eerste voorbeeld van drie personen in eene essentie stelde hij aldus den volke voor in den mensch is slechts eene WIJSHEID en uit haar komen Verstand, Geheugen en Genie want het Genie bestaat in het uitvinden van wat men niet geleerd heeft, het Geheugen in niet te vergeten wat men heeft geleerd, het Verstand in te begrijpen wat U aangetoond en onderwezen wordt'.<sup>15</sup>

Aangezien de Wijsheid bij het Rijksmuseum in de persoon van Pallas Athena een prominente rol kreeg toebedeeld - als 'Mediatrice' bij de Nederlandse Maagd of "de Kunst" - zal dit apocriefe

<sup>12</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51-88, Thijm, 'Willen wij alleen de Gothiek?', pp. 171-180, Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 355-368, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, pp. 15-23, 23-25, 27-32, Jos. Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, pp. 9-11, 11-12, 12-13.

<sup>13</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 15, Jos. Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*,

p. 12, Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, pp. v-viii.

<sup>14</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), p. 51 (kapitalen door Thijm), Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 15, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 16.

<sup>15</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 51, 56 (kapitalen door Thijm), Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, pp. 19-20, Jos. Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 10.

verhaal niet zonder consequenties zijn geweest. Dat blijkt onder meer wanneer Thijm de hier geponeerde term Verstand uitlegt als het hebben van begrip van *"goede verhoudingen"*, *"stoffelijke doelmatigheid"* en al die praktische vaardigheden waardoor de architect in staat zal zijn om een gebouw te *"konstrueeren"*. Deze koppeling herinnert aan de rol van het ambachtelijke tekenen - geperсонificerd door het beeld Arbeid - en de 'Oudhollandsche' inbreng van Van Mander, volgens wie de *"Teycken-const"* zijn krachten dankt aan het *"gesont verstant"*.<sup>16</sup> Haast preluderend op de Griekse dimensie van de voorgevel definieert Thijm het geheugen als de vader der schone kunsten: reeds de Grieken zagen de muzen als de dochters van Mnemosyne. Zonder geheugen is er geen verbeelding, meent Thijm, want dat geheugen is de schoonheidszin, *"die het eens omhelsde niet weêr loslaat"*. Wie dat in combinatie met het verstand heeft, zal het geplande gebouw niet anders kunnen construeren dan volgens de eisen *"der aesthetische schoonheid"*. Het derde element vormt het voortbrengsel en de voltooiing van de beide andere: *"die onbeschrijflijke, vurige en lichten-de geest, dien men Genie noemt"*. Alleen hierdoor krijgt het kunstwerk de volheid van het hogere leven en wordt het tot iets groots, iets nationaals, iets maatschappelijks. Als dat alles niet is ingebed in het Rijksmuseum! Herinnert men zich vervolgens dat het museumgebouw in de visie van het driemanschap tevens symbool stond voor het hemelse Jeruzalem, dan is de volgende stelling van Thijm zoals eerder aangehaald, wel zeer tekenend: het vruchtbare genie bezit dat krachtige, scheppende vermogen - *"in de Bouwmeesterswijs-*

*heid"* - waardoor het monumentale gebouw een zo gaaf mogelijke afspiegeling toont van zijn hemelse prototype. Zowel de geometrische constructie als de esthetische kunstvorm spreken in zo'n kunstwerk *"hoogere geheimen"* uit. Hierdoor zal het in staat zijn om in de zin van Broere de werkelijkheid als een mysterie te overstijgen. Met deze wijsheid was volgens Thijm Beseleel vervuld, maar ook Salomon en al die andere kunstenaars, die een plaats onder de *"Maîtres de l'oeuvre"* innemen. Vandaar dat de eretitel die Thijm blijkens de catalogus uit 1907 in de *Dietsche Warande* van 1869 aan Cuypers toekende, door de afdruk van *"de voetsool van dezen Bezeleel"* symbolisch te vergelijken met *"een kerkplan"*, op meer dan obligaat eerbetoon berust.<sup>17</sup>

Thijm werkte in zijn betoog van 1858 deze triade verder uit door het Verstand te koppelen aan het stof, de Schoonheidszin aan de verheffende vormen en het genie aan *"het Licht, dat de Liefde zoû kunnen genoemd worden"*. Deze hefdevolle kracht cementeert niet alleen de verbinding tussen verstand en esthetica, maar zij is het tevens die *"de door Wiskunst en Verbeelding gebouwde kerk bevolkt met geheimzinnige Ideeën"*. Die mysterieuze ideeën worden door het genie niet uitgevonden, maar behoren, zoals Thijm, elders impliceert tot Gods onveranderlijk plan. Het genie is echter als enige in staat het verband uit te vinden tussen Materie en Schoonheidsvormen, waardoor deze in een samenhangende 'kompositie' - om een oudere term van Thijm te hanteren - een rijkdom aan denkbeelden uit zullen dragen. De drievoudige reeksen worden samengevat in het bekende schema

VERSTAND	}	zijn het dus die moeten beheerschen en vereenigen	}	De Stof Den Kunstvorm de stichtende Gedachte	}	opdat de kerk rijk zij aan	}	Goeds, Schoons en Waars
SCHOONHEIDSZIN								
GENIE								

<sup>16</sup> Van Mander, 'Den grondt der edel vrij schilder-const', fol. 4 e v, zie de paragrafen 6 3 1 'Concept en vorm bij Vasari, Van Mander en Cuypers', 8 1 'Het Griekse patroon in het christelijk-middeleeuws kunstsysteem' en 8 2 'De emulatie met het Parthenon', voorts Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p. 167.

<sup>17</sup> Thijm, 'Nieuwe bouwwerken' (1858), pp. 57-58, Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, pp. 20-21, 43, Jos Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 10, zie Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp. 161-163, 171, 174-175.

In de *Dietsche Warande* licht Thijm nader toe dat deze reeksen *“de drie stralen van het heerlijk prisma”* vormen - in de tentoonstellingscatalogus en het *Gedenboek* is dit gedeelte weggelaten - waarvan de werking als volgt omschreven kan worden

Deze hoedanigheden zijn te verstaan in den uitgestreksten zin en zoo dat ieder van haar reeds gezegd kan worden iets van de beide anderen in zich te bevatten Even toch als het Genie niet denkbaar is zonder Geheugen, Verbeelding, Gevoel, en zonder Verstand, is ook het Godsdienstig Ware, in den hoogsten zin, niet denkbaar zonder het Deugdelijke en het Schoone maar men noemt de drie vermogens en de drie hoedanigheden afzonderlijk, om de kerkbouwwijsheid meer in hare driezijdigheid te doen vatten *elke driehoekszyde toch vooron dersteld reeds, met driehoekszy te heeten het bestaan der beide andere zijden* <sup>18</sup>

Met deze passage wordt duidelijk zowel een nuancerend als een voorbehoud gemaakt Verre van de kunst als een optelsom van afzonderlijke ingrediënten te willen definiëren, probeerde Thijm juist het boeiende en complexe krachtenspel tussen de verschillende creatieve eigenschappen en kwaliteiten in symbolische tritsen onder te brengen Deze blijken geprojecteerd te kunnen worden op de gelijkzijdige topgevel van het Rijksmuseum, waarin zij verbindingen aangaan met Arbeid, Bezieling en Victoria Thijms zinnebeeld ‘prisma’ zal hierna verder gebruikt worden ter aanduiding van - de verschillende triades in - het frontispies

In het programma van het Rijksmuseum geeft de serie tritsen de verhouding tussen de drie personificaties helder relief We hebben gezien dat volgens Thijm de kunst ontstaat uit een wonderbaarlijke vermenging van geest en stof uit ambacht en poëzie, uit arbeid en bezieling Een echo klinkt

door bij De Stuers, die deze beide beschouwt als de voorwaarden voor de produktie van ware kunstvoorwerpen Ook bij Thijm staat, zoals uiteengezet, de Waarheid voorop Deze behelst, in zijn woorden, niet alleen samenstemming *“tusschen de materiele en metafysische gedeelten van het denkbeeld, dat verwezenlykt moet worden, maar ook samenstemming van deze beiden met den aesthetische vorm”* Thijm blijkt paretel met Goed, Waar en Schoon een trits hanteren van nuttig werkstuk, tot zinrijk kunststuk tot schoon kunstwerk Terwijl het nuttige, concrete vooral voor rekening van Arbeid komt, die met het materiaal onttrokken aan de natuur geleerd heeft vorm te geven, wordt de symboolwaarde, de Idee of het concept - als *“ontvangen ingeving”* vergelijkbaar met de conceptie - geleverd door Bezieling, die daarvoor uit de hemelse, *“hoogere orde”* put Die *“hoogere orde”* wordt de kunstenaar enkel bereikbaar dankzij de goddelijke inspiratie en zijn *“vereemiging met God”* (Wap) <sup>19</sup>

Deze vlaag van creativiteit leidt niet zonder meer tot kunst het ware en schone kunstwerk zal immers pas ontstaan op het moment dat de scheppende mens in zijn worsteling met geest en stof, vorm en idee ook door zijn ambacht de overwinning bereikt De huldigingsmotieven die Becker in zijn iconografische onderzoek gedetailleerd behandelt, betreffen dan ook niet alleen de kunstwerken in het museum of - zoals in de epiloog ter sprake komt - de ‘eer en gewin’ die de bouwmeester met zijn *Gesamtkunstwerk* heeft kunnen afdwingen, maar zeker ook het artistieke zegevieren in het vaak moeizame, vertwijfelende en eenzame proces, dat het voortbrengen van kunst behelst Op die roem kan de kunstenaar aanspraken laten gelden, wanneer hij bereid is telkens weer zijn *“vrij scheppend individueel vermogen”* - conform Thijms *Openingsrede* in 1876 - in te zetten Zij het dat hij hierin nogmaals alleen kan slagen - om Da Costa aan te halen - als *“de ingeboren genie*

<sup>18</sup> Thijm, ‘Nieuwe bouwwerken’ (1858), pp 58-61 (kapitalen door Thijm, cursivering door mij, bvhh), Tent cat *Tentoonstelling der werken van dr P J H Cuypers*, pp 22-23, Jos Cuypers, *Het werk van dr P J H Cuypers*, p 11

<sup>19</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp 218, 226, 304-305, 329, Hubar, ‘Van ambachtsman tot denker’, pp 170-174, Wap, ‘De christelijke kunst’, p 42, vet door mij, bvhh

het hart opwekt en het verstand verlicht, op Goddelijk, niet op menselijk bevel" <sup>20</sup> Een dergelijke zienswijze bood een wel zeer handzame ontsnappingsclausule tegen de eeuwige loerende faustische hoogmoed, waarvoor met name Broere waarschuwde. Doordat Thijm het "*christelijk Genie*" als een vrij scheppend talent presenteerde, dat zich van Gods plan afhankelijk weet, liep hij volledig in de pas met de katholieke doctrine over de "*vrije wil*" van de mens en de "*voltooiing*" van zijn persoonlijkheid bij het deelhebben aan de goddelijke bron. Broere legde bij dat laatste de nadruk op het mysterie van het Eucharistisch sacrament, waarbij de gelovige zich verenigt met Gods Wezen: de mens voltooit zich dan zonder zichzelf te verliezen, omdat "*de eenheid in onderscheiding leeft*". Overtuigd van de dwingende evenredigheid tussen God en de mens trok Thijm de werking van de participatie en de vervolmaking van het individu ongegeneerd door naar het artistieke proces. Ook naar de mening van Broere vond hierbij een mysterie plaats, dat analoog aan de Eucharistie in een fusie resulteerde tussen het goddelijke en het stoffelijke. Deze parallel bood Thijm de mogelijkheid om de geniecultus gestalte te geven zonder in blasfemie te vervallen. <sup>21</sup>

De verering van het genie werd op een paar artistieke persoonlijkheden in het bijzonder toegespitst. Terwijl de bekeerde Vondel onvermijdelijk "*het scheppende genie*" op het gebied van de letterkunde vormde, was Rembrandt als geen ander de beeldende kunstenaars voorgedaan. Dit *exemplum virtutis*, wiens zaal de apotheose vormde van de 'processieroute' vanaf voorhal door de eregalerij, had zijn grootheid voor "*zeven achtste*" te danken aan zijn "*ingeschapen genie*" de symbolische acht-

ste factor tot het volmaakte, want het achtzijdige geheel bestond - lest best - uit het "*godlijk vuur*". Of zoals Thijm dichten zou

Die kunst stijgt niet omhoog, naar Hemelsche idealen –  
Daar daalde in REMBRANDTS kunst iets louter Hemelsch' neêr,  
Een tweede Schepping doet zijn verfkwaast ademhalen  
Van aardsche Ruimte en Licht leent God zijn ziel 't beheer <sup>22</sup>

Doordat het ingeboren genie het goddelijke in de mens vertegenwoordigt, onderscheidt het zich naast verstand, gevoel en geheugen in het bijzonder door een zeer benijdenswaardige eigenschap: verbeelding. In zijn jeugdwerk *Ode op de Verbeelding* (1838/1844), beschreef Thijm de fantasie als het "*oog der ziel*" (het inwendige zintuig) dat tijd en eeuwigheid in eenmaal doorziet. Zij tovert niet alleen de mens "*in diepe mijm'ring*" het verleden voor, maar kan in haar "*hoog're vlugt*" zelfs "*den voorhang*" wegnemen, die het hierna maals verborgen houdt. Deze laatste metafoor kan Thijm, die in deze tijd kennis nam van de Engelse romantici, bekend zijn geweest uit *The Spectator*: het zielsvermogen om indrukken op te doen, volledig te ervaren en te genieten leidt de toeschouwer tot het besef hoe "*dun een voorhangsel*" er hangt tussen de mens en de hemel. Dit motief keert terug in de bespreking van het Vondelbeeld van Royer (1869), waarin Thijm schrijft dat de echte kunst "*een ziel uit spreekt, die achter dit stoffelijk voorhangsel nog eene onzichtbare waereld aanneemt*". En dat betaamde "*de Vondel ( ) der poeten en idealisten*". <sup>23</sup> Zoals hierna nog ter sprake komt, noemde Thijm in 1867 in een recensie van

<sup>20</sup> Thijm, *Openingsrede*, p. 16, Da Costa, 'Bezwaren tegen den geest der eeuw', p. 32, zie ook Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 323, Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 250-253.

<sup>21</sup> Hubar, "'Eerdienst en kunst op het nauwst vereenigd'", pp. 160-161, 168, 170-171, Broere, 'Maria', pp. 241-242, Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', pp. 106-107, Broere, 'Aphorismen over het eigenaardige goede', pp. 389, 393-395, Broere, 'De toestand van het

protestantisme', p. 73, Thijm, 'Willen wij alleen de Godthiek?', p. 175.

<sup>22</sup> Thijm, *Dramatische schoonheid*, Vondel gehuldigd, p. 3, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 7, Thijm, *Palet en harp*, pp. 155-157 (kapitalen door Thijm).

<sup>23</sup> Zie Hubar, 'De gepationeerde droom', p. 41, *De Spectator*, deel 9, p. 218, Thijm, *Viooltjes en grover gebloemte*, pp. 19, 50-51 (*Night-thoughts* van Young), Thijm, 'Mengelingen. Het standbeeld van Vondel', p. 303.

een drama van Vondel de poezie of het dichten synoniem met het vinden en het scheppen In zijn vroege ode staat de verbeelding op één lijn met de "genius" en de "scheppingskracht" Thijm betitelt haar daarin als een "gaaf der Godheid"

In wie een *scheppende almagt* ademt  
Eene almagt, die 't Heelal omvademt,  
Voor wie zelfs *t niet bestaanbre* leeft  
( )

Hem, aan uw invloed vreemd gebleven,  
Verstrekt het leven niet ten leven,  
't Genieten is hem geen genot  
Maar hij, die nooit uw dienst verzaakt heeft,  
Wiens geest, door u, *zich zelf volmaakt* heeft  
Gelijkt het meest zijn toonbeeld God <sup>24</sup>

Aldus bestempelde de jonge Thijm de verbeelding tot instrument van vervolmaking in de zin van Broere, die zich daar zelf nooit zo onomwonden over uitliet Vermoedelijk had dat te maken met zijn afkeer van het romantische egocentrisme en de hegemonie van de "ongeregelde verbeelding", die Broere onder meer Bilderdijk verweet Thijm hangt in zijn jeugdgedicht de opvatting aan dat door de visionaire kracht van de fantasie het genie in staat is het 'ongekende' te bereiken Later zou hij het accent meer verleggen naar de goddelijke bezieling en de *furor*, die hij in *De Organist van den Dom* heeft ingebed in de extase van de blinde meester Kernpunt voor Thijm blijft, dat alleen het genie dat, wat men niet geleerd heeft en nog niet uitgekristalliseerd bestond, in zijn ogenschijnlijk geïsoleerde aanzetten zal herkennen en tot iets op kan wekken Deze superieure rol reserveert Broere in het bijzonder voor de rede, die, zoals bij 'Arbeid' bleek, in de westerse kunsttheorie vooral met het tekenen als taal werd gelieerd Zich vrijmakend van de zintuigen verdiept de rede zich "in 't idee van God ( ), om daardoor

*vruchtbaar wordend zich te ontwikkelen, het veelkleurig kleed dezer schepping weder aan te nemen, en even rijk te zijn als zij"* Om deze staat van creativiteit te bereiken dient de 'koude' rede wel vooraf 'vleugels' te hebben gekregen van het menselijk 'genie', dat door Gods liefde bezield wordt Het leidmotief van Arbeid en Bezieling klinkt in deze passages van Broere helder door De verbeelding, waar de theoloog een groot wantrouwen tegen koestert, laat hij bewust buiten beschouwing <sup>25</sup>

Anders is het gesteld met de tijdgenoot van Broere en Thijm, Jan Wap In de beschrijving van zijn respons op de schoonheid van de Keulse Dom juicht Wap, dat "( ) men alzo, vanuit ieder standpunt, het oog zich in de veelvuldigste overgangen en het levendigste vormenspel kan laten verdartelen, daar de ontboeide geest, op de *vleugelen der lieflijkste phantasie*, naar die zalige gewesten heenstijgt, waar het eeuwig Schoon, in onvermengde klaarheid, zetelt en heerscht" Hoewel we deze bevlogenheid herkennen bij Thijm en Cuypers, volgt de laatste in zijn definitie van de verbeelding toch ook de opvatting van Broere Verwijzend naar Viollet-le-Duc schrijft Cuypers dat "*la faculté d'imaginer*" tezamen met "*la faculté de raisonner*" een "*accord intime*" vormt dat men als 'stijl' kan bestempelen Hij specificeert dit begrip als de "*eigenaardige wijze*" waarop de kunstenaar zijn gedachten uitdrukt in een zekere vorm, door een juiste keuze der voorwerpen en het samenvoegen van de "*omtrekken*" in "*het ideaal*" Op deze wijze wordt de 'verbeeldingskracht' van Zeuxis gehuldigd, naar wiens voorbeeld Arbeid de verspreide schoonheden uit de werkelijkheid vergaart en afstemt op het creatieve concept en het ideaal <sup>26</sup>

In zijn genoemde artikel 'Willen wij alleen de Gothiek?', dat eveneens in Cuypers' tentoonstellingscatalogus (1907) werd opgenomen, koppelt Thijm in zijn triades de Verbeelding samen met

<sup>24</sup> Thijm, *Violtjes en grover gebloemde*, pp 18-21 (cursief door mij, bvhh)

<sup>25</sup> Broere, 'Maria', p 289, Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', p 103

<sup>26</sup> Wap, 'De christelijke kunst', p 42 (vet door mij,

bvhh), Cuypers, *Bouwkundig Weekblad*, p 350, vergelijk Viollet le-Duc, *Entretiens*, deel 1, 'Sixième Entretien', pp 173-248, i h b p 179, Hubar, "'Eerdienst en kunst op naauwst verenigd'", pp 162-164

het Gevoel - in de geest van Bilderdijk en Da Costa - aan de Schoonheid of de Aesthetica Het stoffelijke doelmatige of de gerieflijkheid wordt geassocieerd met het *"gezond verstand"* (de rede van Arbeid-Tekenkunst) en de symbolische betekenis met de christelijke wetenschap In dit betoog wordt het genie in tegenstelling tot het Thijms prisma niet verbonden met de symboliek of de 'Idee' *"Het Genie, ontvolamd door den H Geest Gods, kan gezegd worden te zweven boven die drie elementen"* door deze te bestralen schept het *"drieerlei geestvermogen"* tegelijk en in harmonie <sup>27</sup> Beide varianten sporen door hun relatief geringe accentverschillen met de drie personificaties van het frontispies, die bovendien - voor een deel met hun nuances - terug te vinden zijn in de toespraak van Wertheim, gericht tot Cuypers bij de opening van het Rijksmuseum Het is haast ondenkbaar dat deze zonder medewerking van Thijm is geconcipieerd

Wij vragen niet met angstige kleinmoedigheid aan welke kunstperiode gij uw grondgedachte en uwe motieven hebt ontleend, want wij begrijpen, dat gij den aan drang hebt gevolgd van *uwe innerlijke bezieling*, geent op het tijdperk dat, meer in het bijzonder, het veld was uwer uitgebreide *studien Kunst is vrijheid* Daarom den kunstenaar geen voorschrift gegeven, hem in geen keurslijf gewrongen, hem geen grenzen gesteld *De kunstenaar is de verkondiger van de poetische gedachte, van het bezielde en bezielende pogen, van de lieflijke phantasie, die gevleugelde dochter des hemels Hij werkt niet om een doel te bereiken, om te leeraren, te overtuigen, - veel minder om te keeren De kunst zelf is hem doel en middel tevens* Het hoogste, het edelste, het reinste, dat hij kan, dat hij wil bereiken

En daarom zijn wij u dankbaar voor hetgeen gij ons hebt gegeven - zooals gij het gegeven hebt, dat is, zooals het moest worden *als uiting van uw gemoedsleven van uw wereldbeschouwing, van uw kunstrichting, van uw individualiteit, in een woord, van uw genie* <sup>28</sup>

<sup>27</sup> Thijm, 'Willen wij alleen de Gothiek?', p 175, Tent cat Tentoonstelling der werken van dr P J H Cuypers, pp 27-31, Jos Cuypers, *Het werk van dr P J H Cuypers*, p 13

Het totale scala aan Thijmianse ingrediënten, dat in de afgelopen hoofdstukken de revue is gepasseerd, wordt hier in het kort op een rij gezet Allereerst is er het poetische denkbeeld, dat door Bezieling als *furor poeticus* bemiddeld wordt Dan komt de wisselwerking aan de orde tussen de inspiratie en het gemoed van de mens, waardoor, zoals bij 'De Organist', de eenmaal ontvangen bezieling bezielend doorwerkt Voorts wordt de hogere vlucht van de verbeelding belicht, die op de wijze van Wap wordt gespecificeerd en door de gevleugelde Victorie wordt uitgedrukt want alle ambachtelijke Arbeid en hemelse Bezieling nemen niet weg dat de kunstenaar zijn persoonlijke verbeeldingskracht in moet zetten wil hij tot ware kunst komen en de krans van Victorie verdienen Vervolgens herkennen we het credo dat kunst niet belerend mag zijn, maar als vanzelf, onwillekeurig, door zijn schoonheid stichten moet Daarna ligt het accent op het persoonlijke gemoedsleven en de individualiteit, die Thijm onder meer in zijn *Openingsrede* aan de orde stelt, en tenslotte de volledige erkenning van het menselijk genie in bovenbeschreven zin

Thijms invloed op de stelling '*Kunst is vrijheid*' blijkt onder meer uit een van de aforismen, die vermoedelijk bedoeld was voor de aankleding van de voorhal

Er bestaat eene slaafsche en eene vrije kunst, een ondergeschikt kunstenaar die zich onderwerpt aan de natuur, en een kunstenaar, te recht *meester* genoemd, die haar in zijne macht heeft

Voor den eene is het hoogste doel een vorm na te maken, voor den andere den vorm te doen gehoorzamen aan de gedachte

Idealisme is niet het schoner maken van de natuur, het is, bij het wedergeven van een vorm, kiezen tusschen wat toevallig en onbeduidend is en wat vereischt is Daniel Stern <sup>29</sup>

<sup>28</sup> De Stuers, 'P J H Cuypers' (1897), p 28 (cursivering door mij, bvhh)

<sup>29</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI 14 'Aforismen' (cursivering van Thijm)

Dit aforisme roept sterke herinneringen op aan een opstel in de *Dietsche Warande* (1859), dat eveneens in de tentoonstellingscatalogus (1907) is geïntegreerd. Hierin meent Thijm dat de opdrachtgever alle vrijheid heeft bij het kiezen van een architect. Maar eenmaal de "dichter gekozen, dan moet men aan geen recept voor het poëtisch gewoont meer denken", dan moet men de architect vrijlaten. Deze uitspraak lijkt nauw verbonden met het aforisme dat Thijm aan Rembrandt ontleende, - volgens hem "een van die wonderbare genen, die maar weinig naar wetten schijnen te luisteren en wier stoute vleugelslagen zelfs moeilijk ( ) onder formules zijn te brengen". Wanneer Rembrandt zijn geest "uitspanning" wilde geven, zou hij volgens het aforisme, niet de eer in de zin van Van Mander en Durer, maar de "vrijheid" gezocht hebben.<sup>30</sup> Nu zal naar de mening van Thijm de echte kunstenaar, in dit geval Cuypers, zijn creatieve vrijheid nimmer misbruiken door de "ware regels" met voeten te treden. Zijn bouwwerk zal dankzij verlichting, gevoel en verbeelding ontstaan uit een geïnspireerde, "vrije vertaling" van de constructieve, de liturgische en in het onderhavige geval, de museale wetten. Hij levert als echte kunstenaar een interpretatie die "slechts daarom waarlijk VRIJ [is], om dat ze meer waar is", aangezien ze de dichter-architect nader tot de uitwerking, de verwezenlijking van het vormende beginsel brengt.<sup>31</sup> Hoe actueel dit thema in de kunst bleef, wordt nog het meest treffend aangegeven door het fameuze gedicht van Thijms 'pupil' Jacques Perk - tevens vriend van Vosmaer - over het sonnet. Hierin werd Horatius' aloude stelling ingebed dat "de ware vrijheid luistert naar de wetten". Cuypers zelf zou op dat motief voortborduren in zijn artikel over de Amsterdamse

Dominicuskerk uit 1886. Over de stijltoepassing in dit ontwerp stelt hij geheel in de lijn van het aforisme van Stern, dat deze berust op de "juist gevoelde uitdrukking van een beginsel" en niet op het botweg volgen van oppervlakkigheden. Want juist dat "slaafsch" kopiëren van een stijl "doodt de verbeelding en verzwakt de individuele oorspronkelijkheid".<sup>32</sup> Ook Cuypers belijdt derhalve de vrije artistieke interpretatie van constructieve wetten en vormende beginselen zoals geformuleerd door Stern en Thijm.

Het opmerkelijke van de geschetste stellingname is dat Thijm, die zich over het algemeen zeer afkerig toont van 'originaliteit' - gewild, grillig en trendy als zij vaak is - zo opnieuw een *modus* invoert, vergelijkbaar met de ontsnappingsclausule tegen de creatieve hoogmoed. Hierbij lijkt hij te grijpen naar een haast door Schiller gediteerde oplossing door de echte, integere, ingeschapen oorspronkelijkheid in een hecht en systematisch kader te verankeren. Als zo vaak echter kan hij tevens een van de opvattingen van Broere - griezelig ultramontaans als deze leken - in een meer acceptabele romantische vorm gegoten hebben. De theoloog was er, zoals gezegd, heel stellig over dat de individuele vrijheid van de mens pas tot ontplooiing kon komen door zijn deelname aan Gods Wezen. Het individu gaat daarin niet ten onder. "Integendeel, omdat hij met Christus zoo innig vereenigd wordt als de ledematen met het hoofd, daarom zelfs wordt zijne vrijheid grooter, verheft zich zijne personaliteit ( )", waardoor hij zich optimaal kan profileren.<sup>33</sup> De "vrije wil" geeft hem daarbij de mogelijkheid te kiezen voor vrijheid in termen van gebondenheid of voor bandeloosheid. Zal men dit alles bij Schiller zeker niet aantreffen, wel bestaat bij hem de vrijheid net zoals bij Broere en

<sup>30</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 25; Jos Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 13; Thijm, *Rembrandt gehuldigd 15 juli 1881*, p. 3; Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI 14 'Aforismen'.

<sup>31</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 25; Jos Cuypers, *Het werk van dr. P. J. H. Cuypers*, p. 13 (kapitalen door Thijm, vet door mij, bvhh).

<sup>32</sup> Cuypers, 'Nieuwe kerk van den heiligen Dominicus',

pp. 196-197 (vet door mij, bvhh); J. Perk, 'Aan de Sonnetten', in Van Vriesland, *Spiegel*, deel 2, p. 264; zie voor de verhouding tussen Thijm, Perk en Vosmaer Brom, *Alberdingk Thijm*, pp. 239-247; Brom, *Romantiek en katholicisme*, deel 2, pp. 294-298; Maas, *De literaire wereld van Carel Vosmaer*, p. 98.

<sup>33</sup> Broere, 'Maria', pp. 241-242; Hubar, 'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd', pp. 160-161.



Thijm noch in willekeurige nabootsing, noch in bizarre hersenspinsels, maar in de scheppingskracht die de werkelijkheid weet te overstijgen dankzij de beheersing van de materie door de idee Volgens Schiller wil de 'ware kunst' de mens waarlijk 'vrij' maken, door de kracht in hem op te wekken om de zintuiglijke wereld in een 'vrij werk' van de geest te transformeren en het materiele door ideeën te beheersen Heel in de verte klinkt Aristoteles' *Poetica* door, terwijl dichter in de tijd Broere volstrekt orthodox sprak van de "*vermeestering van het stof door de Geest*", die zowel in het Sacrament als de kunst plaatsvindt Dit nam niet weg dat Broere en Thijm - en Thijms idool Bilderdijk, zoals Jakob Geel prachtig parodieerde - grote bedenkingen hadden tegen de al te subjectieve vrijheidsopvattingen van Schiller Diens "*zeker hechten aan het ideale*" liet onverlet, dat Pauwels Fo-reestier hem typeerde als behept met "*een ondoordacht heimwee naar vrijheid, met een paar tranen, ge-offerd aan een naauwlijks herkenbaren God*", en - juist daardoor - "*zonder besef der onophoudlijke en voelbare betrekking van deze en de wereld daarboven*"<sup>34</sup>

De slotsom van deze eerste vergelijking van Thijms tritsen met de beelden van het frontispies is, dat Arbeid het doelmatige Goede, maar door zijn vorm-geven ook het Schone accentueert Victorie blijkt expliciet het Schone en dus Ware kunstwerk te vertegenwoordigen Bezieling daarentegen, die beide moet verbinden, laat de Ware verlichting gepaard gaan met de toepasselijke, Goede en christelijke symboliek Voor deze lezing pleit met name de vormgeving van Victorie, die onder haar dunne kleed haar naaktheid toont Dit laatste aspect kan in verband worden gebracht met de voorstelling van meester Lucas alias Apelles die Venus Urania gestalte geeft zo illustreert de schilder Thijms opmerking dat de kunst "*de stoffelijk op-tredende hemelsche schoonheid*" (Venus Urania) is Deze betekenis maakt een uitleg van Victorie in de

trant van de gratie Schoon bij de Oefenschool alleszins aanvaardbaar Victorie roemt de zinnelijke Schoonheid die onder haar sluierende gewaad de naakte Waarheid of Idee van het Schoon onthult Door haar vleugels raakt zij, om de woorden van Cuypers toe te passen, "*tot de hoogte van de eenige schoonheid, die is de waarheid*" De Waarheid wordt dus in en dóór Victorie als verbijzonderde, tastbare en zichtbare schoonheid beleefbaar gemaakt Dit esthetisch gevormde produkt van de creatieve worsteling die de kunstenaar aangaat met de ware Idee en de weerspannige materie heeft men als overwinning aangemerkt Uit deze betiteling blijkt opnieuw dat enkel het ware Schoon roem verdient, ideologisch ingekaderd of niet Dit laatste verklaarde Thijm al zeer vroeg in zijn eerste opstel 'Over de Kompositie in de Kunst'<sup>35</sup>

De geschetste interpretatie maakt dat er sprake is van een gekanteld prisma in verhouding tot de tritsen van Thijm Doordat hij met zijn geciteerde artikelen vooral de kerken op het oog had met een nadruk op het "*godsdiensig ware*" en het museum als 'Tempel der kunst' binnen het Goed, Waar en Schoon toch andere prioriteiten stelde, is dit wentelen een logisch gevolg van de extrapolatie van zijn kunsttheorie naar de iconografie van het museum Anderzijds lijkt het gekantelde prisma min of meer gecorrigeerd te worden door een tweede trigonaal schema Hierin vertegenwoordigt Victorie het visionaire genie zoals verwoord door Broere

- de kunst zelf, de kunst, fijnste, puntigste, hoogst vliegende vlam van den menschenlijken geest, zij die door de liefde waarmede zij bezielt is, zulke vleugelen schenkt aan de koude rede daardoor omvattender, sneller, dieper ziet dan wetenschap en genie bij uitnemendheid, zij heeft opgehouden genie, dat is, kunst te zijn Zij giet in allerlei vormen, maar schept niet meer, en in plaats van ten hemel te snellen, springt, buitelt, kruipt zij over den grond<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Broere, 'Maria', pp 232 (citaat), 233-235, Thijm, 'Tentoon-stellingen, XIIIe brief', (1860), p 413, Geel, *Onderzoek en phantasie*, pp 83-94, voor deze visie van Schiller, zie Fresco, *Filosofie en kunst*, pp 70-72

<sup>35</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p 209,

Thijm, *Dramatische schoonheid, Vondel gehuldigd*, p 7, Cuypers, ('Antwoord' op De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei 11'), p 91 (vet=cursief bij Cuypers)

<sup>36</sup> Broere, "'1854'", pp 22-24, vergelijk ook Da Costa, 'Bezwaren tegen den geest der eeuw', pp 32-34

We herkennen Thijms stelling dat *“Het Genie, ontvlamd door den H Geest Gods kan gezegd worden te zweven boven die drie elementen”*, van het doelmatige, het esthetische en het symbolische in de kunst. Het is volgens Broere deze kunst (als roeping, als bedrijf), door de liefde bezield, die de nuchtere en pragmatische rede van Arbeid van vleugels voorziet. Hierdoor kan Arbeid als de ambachtelijke tekenaar gelijk een tweede Zeuxis zijn verbeeldingskracht inzetten, zij het dan op grond van de *electio*, dus niet in visionaire, maar in combinerende zin. Aan Bezieling kan dan de rol toebedeeld worden die met name in ‘De Bouw- en Beeldhouwkunst’ is geprofileerd. Hij bemiddelt de *“ontvangen ingeving”* of Idee waar toe reeds volgens Plato de strikte wiskundige symbolen en geometrische vormen als meest zuivere zintuglijke intermediairs ingezet konden worden. Arbeid gebruikt deze vervolgens in praktische zin, waardoor de conceptuele ingeving als kunstvoorwerp wordt gematerialiseerd. De aldus bereikte vermeestering van de stof door de Geest, oftewel door het menselijk genie, dat dankzij zijn ambachtelijke vaardigheid een nieuwe werkelijkheid - Thijms *“tweede natuur”* - weet te realiseren, is het waard om door Victorie gelauwerd te worden. Deze reeks aan associaties, die men tot in het oneindige zou kunnen voortzetten, getuigt opnieuw van de *“elasticiteit”* en *“levensvolheid”* van Thijms tritsen al naar gelang de prioriteit van de beschouwer kan de iconografie van de *Schausite* van het museum dan ook iconologisch geïnterpreteerd worden.<sup>37</sup> Daarbij gaat het bij Thijm zeer beslist niet om glasharde definities, maar om het inzichtelijk maken van de werking van allegorisch verbeelde krachten, die haast in perpetuum mobile volgens een prismatisch schema in ‘ware kunst’ tot elkander komen.

## 11.2 KANTTEKENING VRIJ SCHEPPEND INDIVIDUEEL ‘GENIE’ OF ‘ROMANTISCH’ HOOGMOED?

In haar verwijzing naar de *“geveugelde dochter des hemels”* kent Victorie aan de menselijke Verbeelding, die analoog aan de goddelijke schepper productief is, een superieure rol toe in de overwinning op enerzijds het *“formeloos spiritualisme”* en anderzijds de enkel materiele *“duistere mengklomp”*, die de kunstenaar bereikt door geest en stof tot een waar en schoon resultaat te componeren. Deze iconologische verklaring valt direct te herleiden tot Thijms romantische opvattingen, zoals geschetst in mijn artikel ‘Deelhebben aan de kunst’. Ook al beroept Thijm zich bij zijn uiteenzetting over Verstand, Geheugen, Schoonheidszin en Genie, die alles verbindt (associeert), op de apostel Thomas en de Grieken, duidelijk valt het wonderlijke conglomeraat van - quasi - empirisme, idealisme en associationisme te herkennen, dat in zijn ‘filosofaten’ dooreen was gemengd.<sup>38</sup> Juist het vermoedelijk toen al obligate karakter van Hegels stelling, dat schoonheid *“dass sinnliche Scheinen der Idee”* is, lijkt garant te hebben staan voor de vloeiende integratie in Thijms esthetica. Spoorst met Hegels visie ook de suprematie van de Verbeelding, voor Thijm zal belangrijker zijn geweest dat hij Bilderdijk hierin kon volgen, die met name de poëzie definieerde als *“Verbeelding ontstoken door het Gevoel”*. Hoewel zijn mentor Broere zich als katholiek filosoof van beide kopstukken fors distantieerde en voorbehoud bij de *“ongeregelde verbeelding”* plaatste, erkende deze dat de ware dichter meer fantasie heeft, omdat hij meer verstand en gevoel bezit. De beperking die hij eraan verbindt is, dat de menselijke gedachte zo krachtig kan zijn dat zij *“door de voorstelling der [combinerende (bvhh)] verbeelding henen breekt”*, net zo goed als zij *“door de woorden breekt en die zamenvat in eene eenheid die niet meer is uit te druk-*

<sup>37</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 318, Thijm, *De Heilige Linie*, p. 72, Thijm, ‘Willen wij alleen de Gothiek?’, p. 175, Broere, ‘Maria’, p. 232.

<sup>38</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 210-211, Hubar, ‘Deelhebben aan de kunst’, pp. 137-141.

ken”<sup>39</sup> Wie dat punt bereikt, toont zowel in de visie van Broere als van Thijm over “genie” te beschikken, omdat hij het onzienbare vat Waar Broere dan als drijfveer uitsluitend de goddelijke inspiratie aanwijst, die het genie tot die visionaire hoogte kan stuwen, kan Thijm deze beide niet loskoppelen van de Verbeelding. Bij het Rijksmuseum gold de rol van de laatste in die mate dat Thijm in zijn aforismen Plinius opnam, die meende dat “*verbeeldingskracht*” hoger staat dan “*kunstvaardigheid*”. In het frontispies is dit via Victorie en Arbeid letterlijk weergegeven.<sup>40</sup>

Doordat in het gekantelde prisma iconologisch een prominente rol aan de Verbeelding wordt toegekend, doemen - zoals ik al aangaf - wel onmiddellijk de contouren op van een ander probleem, en wel op het scherp van de snede tussen ethiek en esthetica. Nu de artistieke overwinning in de vorm van Schoonheid behalve uit Arbeid en Bezieling resulteert uit de Verbeelding, waardoor het “*vrij scheppend individueel vermogen onzer nieuwe kunstenaars*” zich het meest direct manifesteert, zou geïmpliceerd kunnen worden dat het driemanschap zich schuldig maakte aan onvergeeflijke hoogmoed. In mijn artikel over de esthetica van Broere kwam ik al tot de conclusie dat ironisch genoeg juist de theoloog met zijn uitleg van de “*vrije wil*” en de “*personaliteit*” van de mens hiertegen de op maat gesneden ontsnapingsclausule bood, en dit nog wel zonder enige tegenspraak met zijn afschuw van de faustische arrogantie. Broere gruwelde van het romantische egocentrisme, die zelfverheerlijking van het individu, het ik, ik en nog eens ik, dat zichzelf uitroepend tot middelpunt van het universum niet langer onder God, maar naast hem dreigde te (willen) gaan staan, zoals Goethes *Prometheus*. Daartegenover was in zijn visie de “*vrije wil*” van de mens toonaangevend voor zijn persoonlijk-

heid, die zich vervolmaakte door de participatie in Gods natuur, ook voor zover het de scheppingskracht betrof.<sup>41</sup> Dat de stap van het ene naar het andere in feite haast onzichtbaar was, doorzag als geen ander Van Deyssel, die in een ‘In Memoriam’ over zijn oom Cuypers schreef

Maar bij al zijne uiterlijke verheffingen, in de tijdperken ook van zijn grootsten materieelen vooruitgang, kenmerkte hij zich steeds door den heiligen deemoed van den kunstenaar. Deemoed, die niet anders was dan den eenvoud van den waren hoogmoed. Deemoedig was hij ook krachtens zijn godsdienst. Hoogmoedig was hij door zich kunstenaar te gevoelen en de kunst boven alles in het maatschappelijk leven te stellen.<sup>42</sup>

Thijm zou op dit hier subtiel aangegeven onderscheid van zijn zoon hebben kunnen repliceren met een verwijzing naar zijn eerste artikel ‘Over de Kompositie in de Bouwkunst’. Net zoals in het derde deel uit de serie ‘Nieuwe bouwwerken’, zou Thijm betogen dat God de mens nu eenmaal “*met verstand, met gevoel, met alles begaafd had*” - zoals Beseleel - om aan die hogere behoeften te voldoen, die hem als schepping naar Gods beeld noodzakelijk ingeboren zijn. Een van Thijms aforismen, ondertekend met de initialen C V (?) zou die drang omschrijven als de “*van nature ingegeven*” dorst naar kunde en kennis, die met name bij de blinde organist Janes een pregnante drijfveer bleek. De geschetste evenredigheid maakt dat de mens, beschikkende over een fractie van Gods krachten, wel vormen moet. In zijn hiervoor besproken ode beschouwt Thijm de verbeelding als een gave, waardoor de mens zich kan vervolmaken en nog het meest zijn toonbeeld, God, zal gelijken. Het elementaire verschil is dat terwijl God het absolute, het ene en algenoegzame maakt, de mens alleen “*het beperkt, afhankelijk ge-*

<sup>39</sup> Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, pp. 260-261 (citeert Bilderdijk), Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 106-113, Broere, ‘Maria’, pp. 222-223 noot 4, 251 noot 4 (vet door mij, bvhh).

<sup>40</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI 14 ‘Aforismen’.

<sup>41</sup> Thijm, *Openingsrede*, pp. 3, 16, Broere, ‘Maria’.

pp. 241-242, Hubar, “‘Ferdienst en kunst op het naauwst vereenigd’”, pp. 160-161, Fresco, *Filosofie en kunst*, pp. 158-160.

<sup>42</sup> K. J. L. Alberdingk Thijm (Lodewijk van Deyssel), ‘Dr P. J. H. Cuypers’, p. 69.

deelte, de *individueel* gewijzigde kracht, in slechts *betrekkelijk* volkomen *maaksels*" weet uit te drukken. Hierdoor openbaart zich het "*verscheiden kenmerk*", dat Thijm als "*STIJL*" definieert.<sup>43</sup> Kort samengevat liggen scheppingskracht en stijl in elkaars verlengde. Zoals eerder aangestipt zag Cuypers daarin het fijnzinnige akkoord tussen de verbeelding en de rede, terwijl hij Viollet-le-Duc citeert - "*Le style ( ) c'est l'inspiration soumise aux lois de la raison*" - stelt hij opnieuw dat het moet gaan om de persoonlijke, artistieke, maar tevens "*ware en juist gevoelde uitdrukking*" van universele beginselen. Want de creatieve geest toont een 'vrije vertaling' van Gods plan. Is bij Viollet-le-Duc de inspiratie vrijwel geprofaneerd tot een soort talent, Cuypers' uitleg impliceert dat de ingestorte gaaf (verstand, rede, verbeelding, etcetera) hem door de goddelijke vonk, de incidentele "*begeestering*", tot stijlvolle werken voert. In dit proces moet de kunstenaar zijn "*individuele oorspronkelijkheid*" inzetten, wil hij recht doen aan de ingeboren evenredigheid van het schep-<sup>44</sup>

Het is juist die "*ontzettende onevenredigheid*" in al haar facetten, die in Broere's artikelen zo'n dominante plaats inneemt. Voor de nadere invulling van deze analogie blijken niet alleen de begrippen 'vrijheid' en 'oorspronkelijkheid', maar ook 'genie' tot de sleutelwoorden te horen. Het voorgaande overziend staat vast dat er heldere betekenisvarianten bij de term 'genie' te onderscheiden zijn. Enerzijds opgevat als persoonlijk ingeschapen talent, hanteert Thijm haar anderzijds als abstractie, los nog van het feit dat de goddelijke bezieling traditioneel als intermediair de liefdevolle heilige genius (geleidegeest) van de *Spiritus Sanctus* kent. Ten slotte wordt genie door Thijm nog gespecificeerd als scheppingskracht,

terwijl Broere navenant het begrip "*genie, dat is, kunst*" hanteert op het moment van inspiratie. Ziet de kunst zijns inziens zelfs dieper dan "*wetenschap of genie*". Opnieuw kan men hieruit opmaken dat Broere de inspiratie superieur beschouwt aan het scheppingsvermogen of de fantasie. Thijm daarentegen acht de beide creatieve factoren, die het gevolg zijn van een verwante 'instorting' door de Geest Gods, uitsluitend productief in samenhang met elkaar. Alleen al zijn typering van Rembrandts oeuvre als het resultaat van "*zeven achtste*" ingeschapen talent of genie, met als voltooiende achtste factor de bezieling, geeft dat ten overvloede aan.<sup>45</sup>

Toegespitst op de positie van Victorie valt op dat zij de kransen van de artistieke overwinning uit kan reiken, juist omdat de mens zijn "*ingeschapen genie*" (Thijm) en geestvermogens aanwendt om analoog aan de hoogste Geest in de natuur zekere behoeften te bevredigen, bepaalde denkbeelden uit te drukken en het Ware en Goede of nuttige in het Schone te symboliseren.<sup>46</sup> Dit werd bondig samengevat in De Stuers' uitspraak over Arbeid en Bezieling als de onmisbare voorwaarden voor het voortbrengen van ware - victorieuze - kunstwerken. Door dit alles beleefde Thijms geliefde parallel tussen de goddelijke en menselijke creativiteit in Victorie-Verbeelding een markant hoogtepunt. Een slotakkoord dat gerechtvaardigd werd, doordat, zoals Thijm in *De Geboorte der Kunst* Adam liet ervaren, kunst de enige tastbare schakel is tussen hemel en aarde: het verzoenende gebaar waarmee God na de verdoemenis van de zondeval "*bloemen in de boei der Stoflijkheid*" had geweven. Zoals Thijm veertig jaar later bij zijn saturnische karakteristiek van Michelangelo, Vondel, Van Campen en Rembrandt aan zou geven, bleken zij daarom in staat de wereld om zich

<sup>43</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 214-217 (vet door mij, bvhh), Thijm, *Aforismen*, zie bijlage VI 14 'Aforismen'.

<sup>44</sup> Cuypers, 'Nieuwe kerk van den heiligen Dominicus', pp. 196-197, vergelijk ook Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, 'Style', pp. 477-501. De geciteerde zin lijkt een parafrase van het gestelde aldaar op p. 481, maar gaat in

werkelijkheid terug op Viollet-le-Duc, *Entretiens*, deel 1, 'Sixieme Entretien', pp. 173-248, i h b p. 179.

<sup>45</sup> Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd'", pp. 166-170-171, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 7.

<sup>46</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 217, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 7.

heen te bevolken met eigen scheppingen en zo doende “*waarlijk maatschappij [te] stichten*”, en wel “*van ideale figuren*”<sup>47</sup> Deze artistieke nieuwe werkelijkheid, waarin de poezie in de zin van geïnspireerde verdichting of verbeelding de grondtoon aangeeft, wordt gehuldigd door Victorie

### 11.3 THIJMS AFORISME VAN VOSMAER EN DE TRIADES VAN HET FRONTISPIES

Wie de al vaker genoemde aforismen van Thijm, bestemd ter kalligrafie in het Rijksmuseum ter hand neemt, zal niet verbaasd staan dat de geschetste relaties tussen de trits schoonheid(szin), waarheid en het goede enerzijds en de begrippen verbeelding, ideaal, liefde en vrijheid anderzijds in verschillende combinaties terugkeren. Een van de meest opvallende uitspraken, die vermoedelijk bedoeld was om de interne uitmontering van de voorhal te completeren, is de herinterpretatie door Vosmaer van de obligate trits van Plato

Plato's drietal *goed, waar, schoon*, kan herleid worden tot een tweetal. Waar is al wat is. Daarin zijn geen trapen, geen graden, geen meer of min. Er is maar eene *waarheid*. Van haar zijn ook het goede en schoone afhankelijk. Deze waarheid kunnen wij niet bereiken, alleen in sommige opzichten en gedeeltelijk. Echter streven wij er altijd naar. Wij maken er ons voorstellingen van, een denkbeeld, een idee. Dat is ons *ideaal*. Dat ideale staat boven alles, bezielt alles. Die in oude vormen denken en spreken, noemen het *God*, die geen oude namen op nieuwe begrippen toepassen noemen het 't ideaal of het ware, het zijnde. Men tracht het te bereiken en te belichamen in de *godsdiens*t en in de *kunst*. Hierin liggen die beide deelen der drieheid: het *goede* en het *schoone*. Het eerste is de zedelijke wereld, het tweede de kunstwereld. C. Vosmaer<sup>48</sup>

Waar in het gekantelde prisma van het Rijksmu-

seum de ware schoonheid en de geïnspireerde verbeelding aan de top staan, ligt in de visie van Vosmaer het accent meer op de waarheid en het daarvan afgeleide schone ideaal. Haast refererend aan Thijm, erkent hij dat deze waarheid door de een beschouwd wordt als God en door agnosten als hijzelf als het ideaal zonder meer. Wanneer dit schematisch gezien uitvloeit in de godsdienst, dan is er de relatie met het goede en de zedelijke wereld, terwijl de kunst en de schoonheid voorbehouden zijn aan de kunstwereld. Hoewel dit in het aforisme niet tot uitdrukking komt, geeft Vosmaer in *De Nederlandsche Spectator* van 1876 naast het 'idealisme' ook de fantasie een belangrijke rol. Tegenover de richting van het realisme wens- te hij de rechten van “*ideaal en fantasie*” te handhaven en wel in termen die Thijm zeer vertrouwd in de oren zullen hebben geklonken: “*Wanneer de geest en de verbeelding zich verdiepen in het groote en schoone van het verledene, dan bouwen zij dat van zelf voor zich op, wekken het weer op, bezielen het door de aanraking met het leven, en de schilderkunst van mythen, godsdienstige voorstellingen, ideale toestanden, geschiedvoorzaken wordt van zelve geboren*”<sup>49</sup>

Aangezien het aan Vosmaer ontleende aforisme voor het driemanschap met betrekking tot het Rijksmuseum een bijzondere meerwaarde moet hebben gehad, is het alleen al bij wijze van controle interessant om dit te toetsen aan de symboliek van het frontispies. Men moet er immers rekening mee houden dat aan Vosmaer op gelijke voet met Plato, Ficino, Durer en Stern een plaats was toebedeeld tussen de gekalligrafeerde teksten. In hoeverre heeft men nu kans gezien de eigen esthetica in die van Vosmaer te herkennen? In het navolgende wordt al speculerend het mogelijk antwoord op deze vraag beredeneerd. Dit gebeurt aan de hand van enkele aanvullende tekstfragmenten, die de verschillende facetten van het frontispies andermaal in een eigentijds verschiep tonen.

Doordat Vosmaer “*het goede*” heeft terugverwezen naar de zedelijke wereld, mag men spre-

<sup>47</sup> Thijm, ‘De geboorte der kunst’, p. 73, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 4

<sup>48</sup> Thijm, Aforismen, zie bijlage VI 14 ‘Aforismen’ (cur-

sivering van Thijm)

<sup>49</sup> Geciteerd naar Maas, *De Nederlandsche Spectator*, p. 27

ken van een gereduceerde trits, waarin alleen “de waarheid” en “het schoone” met hun potentiële verbindingsen een rol vervullen. Deze kan niet zonder meer geprojecteerd worden op de triades van Thijm die het ‘heerlijk prisma’ bepalen. Al vergelijkend zou men Victorie die letterlijk “*boven alles*” staat, kunnen bestempelen tot equivalent van Vosmaers “*ideaal*” dat het “*idee*” of de “*voorstelling*” van de “*waarheid*” is en alles “*bezielt*”. Bezieling als bemiddelaar van de ware goddelijke inspiratie lijkt zo voorlopig van zijn taak ontheven te zijn. Het concept van een ‘bezielend ideaal’ dat als ‘voorstelling van de waarheid’ wordt ‘belichaamd in de schone kunst’ wordt niet alleen uitgedrukt door het dunne doorzichtige kleed van Victorie, maar weerkaatst tevens het motto van De Stuers over het creëren van “*ware kunstwerken*”. Navenant rijmt het met de iconografie van het tegeltableau van de drie gratieën, waar de naakte Waarheid als hoofd van het Schoon en het Goed in het midden staat. Zoals gesteld, is Waar in deze voorstelling de zuivere, ontblote Idee van het hemelse Schoon, dat tevens half verhuld achter de sluiers van de aangeklede, zinnelijke Schoonheid schuilgaat. Waar en Schoon worden dan ook tezamen door Victorie in één kunstwerk belichaamd. Terugkoppeland naar de “*onmisbare voorwaarden*” van De Stuers, harmonieert Vosmaers visie rimpelloos met de iconologie van Arbeid en Bezieling: zij beklemtonen ieder een facet van het nauw grijpbare “*denkbeeld*” van de “*eene waarheid*”. Bezieling personifieert het vatten van de zuivere of naakte ‘Idee’, de “*ontvangen ingeving*”. Arbeid duidt op de verbeelding in de trant van Zeuxis die dat denkbeeld zo goed en zo waar mogelijk met lichamelijk schoon bekleedt. De interactie in het frontispies is ook gezien vanuit het aforisme van Vosmaer manifest.

Juist in de mening dat het artistieke schoon een directe relatie heeft met de waarheid, toont Vosmaer zich een onvervalste geestesverwant van

zijn voormalige medestanders Thijm en De Stuers. Is al in het esthetische prisma van het Rijksmuseum Victorie-(Verbeelding)-Schoonheid aan de top gezet, het driemanschap blijft benadrukken dat het wel om de ware kunst of de verzinneelichte waarheid moet gaan. Cuypers zou zijn publiek tot en met zijn afscheid als directeur van de Rijksnormaalschool in 1895 voorhouden dat de schoonheid “*eene schittering en afspiegeling ( ) van het ware en het goede*” vormt.<sup>50</sup> In zijn hierna volgende eloge op Vondel bevestigt Thijm ‘Vosmaers’ gereduceerde trits, waarin het Goede onvermeld blijft. Tevens bepaalt hij dan de plaats van de individuele ‘dichterlijke verbeelding’ in deze rechtlijnige variant:

La Beaute est la splendeur du Vrai. Wanneer de WAARHEID, dat uitvloeisel van het eeuwige Wezen des Drieenigen Gods, zich, van buiten af, openbaart aan den mensch – dat wil zeggen, door het aannemen van hoorbare, zichtbare of tastbare vormen, langs het Zintuig tot zijn Bewustzijn doordringt, en wanneer die vormen zoodanig gekozen zijn, dat zij aan die Waarheid gegevenredigd zijn, dat zij er de kenmerken van dragen, dat ze zijn als het kleurrijk en symmetriesch kristal, waar de damp in overgaat, als hij zich legt in kouder atmosfeer, – dan wordt de SCHOONHEID geboren. De Schoonheid is niets anders dan de t zij zichtbaar-, ‘t zij hoorbaar-, (algemeen gesproken) voelbaar-geworden Waarheid. Als eene waarheid voor den geest eens kunstenaars verschijnt, en hij spreekt of beeldt of jubelt die uit, dan ontstaat er schoonheid – hoorbaar in woorden of bloot toonvormen, zichtbaar in vormen en kleuren. Die kunstenaar kan minder of meer dichter, dat is vinder, men noemt het schepper, zijn. Als de volledige waarheidsgreep – de idee – met hare voornaamste vormen, niet van anderen door hem wordt overgenomen, dan is hij kunstenaar in dezen zin, dichter, vinder, schepper.<sup>51</sup>

Vanuit deze tekst kunnen de drie beelden van het

<sup>50</sup> Cuypers, (‘Antwoord’ op De Groot, ‘Toespraak gehouden den 12 mei j l’), p. 91 (vet=cursief bij Cuypers), De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12, De Stuers, ‘P. J. H. Cuypers’ (1897), pp. 41-42.

<sup>51</sup> Thijm, *Dramatische schoonheid, Vondel gehuldigd*, pp. 1-2 (kapitalen door Thijm), zie ook Thijm, ‘Over de Kompositie in de Kunst’, p. 323.

frontispies tevens geïnterpreteerd worden als metafoor van het spreken in de figuur van de dichter-peinzer Bezieling, van het uitbeelden in de schilder-tekenaar Arbeid en van het jubelen in Victorie-Verbeelding, aangezien Thijm in het voetspoor van Bilderdijk toonkunst in de zin van *"muzyk"* definieert als *"verbeelding, ontstoken door het gevoel"* <sup>52</sup> De waarheid waarvan zij de zintuiglijke schaduw zijn, acht Thijm - nogmaals - pas recht uitgedrukt bij een volledige samenstemming van het *"materiele"* en het *"metafysische"* gedeelte van het *"denkbeeld"* met de *"schoone vorm"* In het aforisme dat Thijm aan Vosmaer ontleende, onderstreepte de agnost vooral het ideële bestanddeel van de ware kunst Wilde men dit materialiseren of 'belichamen' dan was ook naar zijn mening - zoals we bij 'Arbeid' zagen - het tekenen als synoniem van het schrijven het meest geëigende instrument dankzij dit medium kon men immers *"door middel van gegrifte teekens zijne gedachten zichtbaar voorstellen"* Geextrapoleerd naar het frontispies valt dit standpunt naadloos samen met de duiding van Arbeid als de tekenende kunstenaar, die in het bezielende proces van Vosmaers ideaal dit *"tracht ( ) te bereiken en te belichamen in de ( ) kunst"* Oftewel, de variant van het geïncarneerde denkbeeld, waarvoor Arbeid meer in het bijzonder staat Verrassend genoeg op één lijn met Cuypers' visie op het tekenen, meende Vosmaer dat dit hulpmiddel iedere handwerksman in zijn ambacht verder zou kunnen brengen, omdat men *"met een paar afbeeldende schrappen zich oneindig veel gemakkelijker en juist zou helpen, dan met de omschrijvende en omslachtige teekens van het letterschrift"* Op verwante wijze polariserend ten opzichte van de woordkunst, herhaalde Cuypers dit welbeschouwd toen hij stelde *"Bij het schrijven zoowel als bij het spreken,*

*ontbreekt de vorm aan datgene wat wij willen uitdrukken voor het gezicht"* <sup>53</sup> Opnieuw valt de kunsttheoretische misinterpretatie op van de (pseudo)Kantiaanse stelling dat het individu, in casu de kunstenaar zelf de vormen levert waarin hij de wereld beschouwt Als gevolg hiervan is Arbeid zoals gezegd gelijkwaardig geworden aan Bezieling, die geduldig wacht om *"gereed in een open boek de ontvangen ingeving op te tekenen"* Terwijl zo nagenoeg de overmacht van het 'beeld' jegens het 'woord' wordt geponeerd, gaf Thijm daar, haast preluderend, een prachtige draai aan in enkele regels voor een autografenalbum (1868)

'De spreker ging voorbij,  
zijn adem is gebleven,  
'Hij stierf, zijn adem leeft'  
in d'afgeschetsten klank <sup>54</sup>

De *"teekenaar van gedachten"*, zoals Van Deyssel (A J ) zijn vader typeerde, dringt hier in alle sterkte door Geen wonder dat de gelijkberechtiging van de 'beeldtaal' ten spijt, tevens wordt vastgehouden aan de rol van de 'woordtaal' als voertuig van voelen en denken, conform Jacob Geel als instrument in de eerste fase bij het vatten van de onbewerkte spinsels in het gemoed Op zeldzaam fraaie wijze beschreef Thijm dit in zijn eerbetoon aan de boekdrukkunst bij de onthulling van het beeld van Vondel (1876)

't Idee ontstroomt de ziel, in fijn gekleurde wolking,  
De Tael is de offerschael, die 't, drupplend, zaemlen zal  
De Pers, eerbiedigh reë met zedige vertolking,  
Keert, als retort, de wolck in duerzaam rotskrystal <sup>55</sup>

Doordat echter ook het tekenen als taal opgevat wordt, dringt zich onmiddellijk weer de emanci-

<sup>52</sup> Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp 260-261

<sup>53</sup> Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', pp 13 14 (vet door mij, bvhh), en Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p 173, geciteerd naar de bijdrage van Maas aan Heijbroek, *De Verzameling van mr Carel Vosmaer*, p 187

<sup>54</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p 106 (vet door mij, bvhh), De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p 12, Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp 134-135

<sup>55</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p 108, A J , J A Alberdingk Thijm, p 88, Geel, *Onderzoek en phantasie*

perende kracht van het beeld, het symbool of teken in engere zin op. In 'Bezieling' is daarbij opgemerkt dat de taal-tekenverhouding niet losgekoppeld kan worden van de bijbelse lading van het Woord, dat in de eerste regels van het Evangelie van Johannes tot scheppend beginsel bij uitstek is gemaakt. Deze waarde klinkt door in de tekst van De Stuers over het programma van de voorhal, waarin hij expliciet de poezie tot schepende kern van alle kunsten verklaart: "zij uit zich door woorden bij den dichter, door vormen en kleuren bij den beeldenden kunstenaar, door klanken bij den toonzetter en den klokgieter". Poesie moet dan, zoals Thijm in een van zijn opstellen 'Over de Kompositie in de Kunst' impliciet en bij zijn aangehaalde huldiging van Vondel expliciet verklaren zou, in haar betekenis van 'dichterlijke verbeelding' opgevat worden.<sup>56</sup> Ook hiervoor valt in het kader van de taal-tekenanalogie een equivalent bij Vosmaer te vinden, en wel in zijn gedicht over de etskunst, waarvan de laatste regels luiden

De punt der naald, die juist ter snede trof  
Wat in des kunstnaars rijke dichterziel  
Uit fantasie en leven samenviel.<sup>57</sup>

De uitdrukkelijke vermelding van het 'leven' naast de conceptuele 'fantasie', heeft bij Thijm weer een vroege pendant in zijn opstel 'Over de Kompositie in het Algemeen' uit 1843. Hierin stelt hij onder meer dat men als kunstenaar moet leven naar de geest en naar het lichaam.<sup>58</sup> Ook deze gedachte was onmiddellijk geput uit het *Evangelie van Johannes*, zoals met name Broere

weids uitspinnen zou. De openingspassage daarin leverde niet alleen de bron voor de bezielende kracht van het Woord, maar bood tevens een tegenwicht aan het al te "*formeloos spiritualisme*" (Thijm). Zo luidt de cruciale passage over de menswording van Christus, die door Broere en Thijm werd geëxtrapoleerd naar de voortbrenging van ware kunstwerken: "*en het Woord is Vleesch geworden, en wij hebben zijne Glorie gezien, als die van de Eeniggeborenen des Vaders, vol Genade en Waarheid*".<sup>58</sup> Niet zomaar stelt ook Vosmaer dat het 'ideale waar' in verouderde zin God heet. Ongetwijfeld tegen wil en dank was zijn esthetica met duizend wortels vastgehecht aan de christelijke voedingsbodem van de Europese cultuur.

Samenvattend heeft het driemanschap de gereduceerde trits van Vosmaer wellicht als volgt projecteerd op en gecombineerd met het 'heerlijk prisma' van het frontispies: de "*geveugelde Overwinning*" of Victorie wordt als Waarheid vergezeld door Arbeid, symbool van het feitelijke 'vorm' geven door de kunstenaar. Eist hij de praktische - combinerende - verbeelding op. Deze krijgt kracht van kunst door het geoefende verstand, de kennis van geometrie - het goddelijke patroon - en de volkomen technische beheersing van het Stof. Naast Arbeid zit Bezieling, de dichterlijke verbeelding die, wanneer hij zonder de techniek van Arbeid te werk gaat, in Vondels spottende bewoordingen enkel "*naar hemelval gaept*".<sup>59</sup> De kunstenaar is dan immers niet in staat het eerste stadium van het creatieve proces te volvoeren: het vastleggen van de Idee die haast ontsnapt in zijn vluchtige "*wolking*" (Thijm) of

<sup>56</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks Museum te Amsterdam*, p. 33, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 241-246, 323, Thijm, *Dramatische schoonheid, Vondel gehuldigd*, pp. 1-2, en Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', pp. 5, 27-28.

<sup>57</sup> Geciteerd naar de bijdrage van Maas aan Heijbroek, *De Verzameling van mr Carel Vosmaer*, p. 189.

<sup>58</sup> *Johannes*, 1: 1-15, geciteerd naar Thijm, 'Nederlandse Ten-toon-stellingen, XIIe brief' (1860), p. 155 (vet door mij, bvhh), Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', pp. 211-212, Hubar, "Eerdienst en kunst op het

naauwst vereenigd", pp. 159-160.

<sup>59</sup> Thijm, *Aan Mr C. Vosmaer*, p. 10, Vondel in zijn *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste*, 1650, geciteerd naar Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 47, dat Thijm dit werk van Vondel kende en er ongetwijfeld steun vond voor zijn visie op de noodzaak van een kunsttheorie, wordt aangegeven door het feit dat een passage uit de 'Aenleidinge' in de westelijke toegangshal was opgenomen: zie het motto van paragraaf 12: 1 'Van natuur, onderwijzing en oefening naar Arbeid en Bezieling' en Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", p. 253.



"wolkengestalte" (Vosmaer) Arbeid kan evenmin zonder Bezieling, omdat deze de Verlichting, de Geest, bemiddelt die op zijn beurt het waarheidsgehalte bepaalt. De "ontvangen ingeving" van Bezieling is immers een afspiegeling van het eeuwige Ware, dat ook wel God of het Goede wordt genoemd en door Arbeid individueel artistiek omgezet wordt in Schoonheid, in zintuiglijk beleefbare kunst. Arbeid en Bezieling corresponderen in deze gedifferentieerde interpretatie met de positie van Schoonheid en Waarheid aan de voeten van de Nederlandse Maagd. Bijgestaan door Wijsheid en Rechtvaardigheid symboliseert de Maagd het Goede bestuur. Zij kon dus geacht worden Vosmaers "zedelijke wereld" te vertegenwoordigen. Nu de staat blijkens de stichting van het Rijksmuseum de kunst tot 'regeringszaak' had gemaakt, kreeg het gebaar van de Nederlandse Maagd waarmee zij kransen uitrekt aan glorieuze 'Vaderlandsche' kunstenaars, zijn. Gelijktijdig wordt benadrukt, dat wanneer de geschetste artistieke 'kringloop' voltooid is, het creatieve resultaat ook voor de samenleving een overwinning is, omdat, om nogmaals Thijm aan te halen, juist "de kunst zoo vruchtbaar is, ( ) zoo maatschappelijk, zoo menschelijk, en tevens godlijk". Naar zijn mening heeft de gemeenschap dan ook behoefte aan "Maatschappelijke mensen, in hunne specialiteit, werklieden in den grooten arbeid, waar de wereld van wolkt en zwoegt – dat moeten de kunstenaars zijn".<sup>60</sup> Het adagium was en bleef dat kunst, godsdienst en maatschappij onverbrekkelijk met elkaar verbonden zijn.

Dat het driemanschap Vosmaer openlijk heeft willen 'kennen' in de conceptie van de verschillende betekenisaspecten van het frontispies, het titelblad van het museum, is niet helemaal onwaarschijnlijk. Wellicht was de aanleiding nau-

welijks meer dan dat bepaalde symbolische verknopingen, waarvan men overtuigd was, in het genoemde aforisme van Vosmaer helder geformuleerd zijn. Daardoor kon men de kritiek van Vosmaer opnieuw neutraliseren met zijn eigen overtuiging. Indien het aanvankelijk toch de bedoeling was om dergelijke teksten op de wanden in de zalen te kalligraferen, kon men moeilijk de al te omstreden Thijm citeren of de seminarieprofessor Broere, wier visie te zeer besmet was met katholieke dogma's. Door hun onverdachte opponent, de vrijmetselaar en classicist Vosmaer aan te halen, zou de paapse angel uit de opvattingen achter het bedoelde opschrift zijn getrokken. Gezegd moet worden dat De Stuers en Thijm bovendien oprecht overtuigd waren van Vosmaers kwaliteiten: de eerste expliciet vanwege zijn Rembrandt-werk, de laatste mede om Vosmaers ideeën over kunst en schoonheid, zoals in het aforisme.<sup>61</sup> Uiteindelijk heeft men van de kalligrafie daarvan afgezien en het grotendeels gehouden op citaten uit de nog onverdachttere protestante Statenbijbel en het werk van het alom geaccepteerde *exemplum virtutis* Vondel. Alleen op de zuidgevel mocht een gedicht van Thijm in de geest van Vondel de roem van Nederland en Rembrandt bezingen. Of Vosmaer zelf nog zijn eigen kunsttheorie herkend heeft in het frontispies, valt niet met zekerheid te zeggen, maar lijkt haast onvermijdelijk. Die integratie heeft hij echter geenszins als erkenning of als een verzoenend gebaar opgevat, hetgeen zijn kritieken aangeven. Na de voltooiing van het bouwwerk schreef Vosmaer met een overmaat aan ontoegeeflijkheid over de naar zijn mening "onschoone" architectuur, dat hij er zich nauwelijks waande in een museum – een "Muzentempel" – maar veeleer in "de bontgesmukte woning van een rijk geworden parvenu".<sup>62</sup>

<sup>60</sup> De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, pp. 1, 5-6, geciteerd naar Maas, *De literaire wereld van mr. Carel Vosmaer*, p. 125. C. Vosmaer, *Een zaaiër, Studien over Multatuli's werken*, Amsterdam 1874, pp. 26-27, Thijm, 'Nederlandsche Ten-toon-stellingen, XIIe brief' (1860), p. 46.

<sup>61</sup> Boomgaard, 'Hangt mij op een sterk licht', pp. 331-

336, Maas, *De literaire wereld van mr. Carel Vosmaer*, pp. 86-89 (Thijm), pp. 69-70 (Thijm-De Stuers), p. 108 (De Stuers), vergelijk voorts De Stuers, 'Holland op zijn smalst', pp. 14, 168, en Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, pp. 116-117.

<sup>62</sup> Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", pp. 253, 259, 275, 296, 324, dat de citaten ondanks Becker,

#### 11 4 ALLEGORISCHE LIJNEN "DE DRIF STRALEN VAN HET HEERLIJK PRISMA"

Het prisma van het frontispies behelst door zijn functie als 'titelblad' van het cultuurhistorische "boek der leken" verschillende zinnebeeldige lijnen, die de uiteenlopende elementen aan elkaar rijgen. Deze lijnen zijn vergelijkbaar met de getallen op het magisch bord bij Durers *Melencolia I*. Hoe je ze ook combineert, de optelsom geeft één resultaat en wel, dat alle kunsten onder het patronaat van Goed, Waar en Schoon via Arbeid en Bezieling de palm van de overwinning halen. De hierna volgende analyse leverde op dat zowel vanuit Arbeid als Bezieling langs de gevelsculptuur tenminste drie stralen schieten, welke telkens een ander facet van hun artistieke symbiose toelichten, die haar hoogtepunt heeft in Victorie. Twee ervan zijn direct te herleiden tot een geometrisch schema van Viollet-le-Duc, afgebeeld in het hoofdstuk 'Proportion' van zijn *Dictionnaire*.<sup>63</sup> De derde lijn komt min of meer speculatief tevoorschijn door vanuit Arbeid en Bezieling een verbinding te maken met die twee elementen - de boogtrommels met de bustes van Rembrandt en Van der Helst - die door de beide andere stralen niet getroffen worden. De onderling snijdende lijnen vormen enkele patronen die de verschillende elementen van de geveldecoratie thematisch met elkaar verbinden. Centraal daarin staat het visblaasmotief, dat in *De Heilige Linie* als opperste zuiverheidssymbool wordt aangemerkt. De inwisselbaarheid, of zoals Thijm zelf in zijn genoemde standaardwerk zou formuleren de "elasticiteit" van de verschillende interpretaties van deze stralen en patronen wordt haast afgedwongen, doordat in feite een paar hoofdmotieven de sculptuur beheersen. Naast Arbeid en Bezieling

zijn dat de concordanties tussen klassieke, middeleeuws-christelijke en 'Oudhollandsche' motieven, de rol van de Idee in zowel de schilderkunst als de architectuur, de methodische voorbeeldfunctie van respectievelijk Phidias en Zeuxis, de inbreng van de *Magister operum* en de *typus* van het hemelse Jeruzalem, de liefde en Thijms "Kunst-ideaal".<sup>64</sup>

#### 11 4 1 ARBEID MUZEN-KARIATIDE SCHILDERKUNST BEZIELING-CUYPERS-KARIATIDE NATIONALE KUNST

De beide hoofdlijnen worden gevormd door de 60°-hoek van het frontispies zelf. Vanuit hun snijpunt Victorie worden ze door Arbeid en Bezieling 'uitgestraald' naar de toegangen van het museum, waar de ware kunst gehuisvest is. Op weg daarnaartoe passeren ze onder meer de cartouches met de Parthenonachtige gedenkstenen van de benoeming van Cuypers tot "*Architect der RijksMuseumgebouwen*" en de opening van de instelling. In het reliëf van Cuypers in de 'straal' van Bezieling wordt de architect vergezeld door Victorie, die iconografisch identiek is met de "*ge vleugelde Overwinning*" op Vosmaers frontispies van de *Ilias*. De eenheid tussen Bezieling en Architectuur, met als gemene deler de goddelijke openbaring, wordt geprofileerd doordat de bouwtekeningen van de voorafbeelding van het 'hemelse Jeruzalem' via Minerva 'Mediatrice' aan de Nederlandse Maagd ter bekroning worden aangeboden. In de andere cartouche staat de overhandiging van de sleutel voor de openingsceremonie van de instelling centraal. Gelijktijdig worden de Muzen, onder wier patronaat de tentoongestelde schatten in het "Muzeum" of de 'Kunsttempel' tot stand gekomen zijn, door

"'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 285, voor het merendeel uit de Statenbijbel afkomstig zijn blijkt uit een notitie van Thijm aan Cuypers (z.j.) in NAI, Bedrijfsarchief Cuypers en Co, nr. 969-970, stukken met betrekking tot het decoratieprogramma van het Rijksmuseum, Vosmaer geciteerd naar Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', p. 216, verwijst naar *De Nederlandsche*

*Spectator*, (1885), pp. 263-265, 269-272, 277-279, i h b p. 272.

<sup>63</sup> Viollet le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, 'Proportion', p. 556.

<sup>64</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 72, 136-137, Thijm, 'Over de Kompositie in de Kunst', p. 287.

Minerva aan de Nederlandse Maagd als personificatie van de Kunst voorgesteld. De sleutel verwijst hierbij impliciet naar de ontsluitende geheimen van de techniek der kunst, zoals eerder aangegeven bij 'Bezieling'. Afgebeeld met palet en tekenstift blijken de muzen deze ambachtelijke dimensie van creativiteit te bevestigen. Het superbe technische kunnen in de trant van Dürer, dat het Arbeid mogelijk maakt om "vorm" te geven aan de "ontvangen ingeving" en zo "ware kunstwerken" te scheppen.<sup>65</sup>

Dit snoer aan duidingen vindt zijn weg naar de toegangen van het museum, waarbij de 'straal' vanuit Bezieling langs Cuypers de kariatide met het opschrift "Nationale Kunst" raakt, die zich in een driehoeksverhouding boven de personificaties van de Bouw- en de Beeldhouwkunst bevindt. Terwijl zo in het verlengde van de relatie Bezieling-Johannes-Architectuur het museum andermaal als monumentaal topstuk geaccentueerd wordt, geeft de verbinding met Cuypers op pregnante wijze aan dat zijn meesterwerk een mijlpaal in het nationale bouwen vormt. Gelijktijdig wordt de nadruk gelegd op de inhoud van de westelijke vleugel daarachter: het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, alwaar intern in de architectuur en de ornamenten de hoogtepunten van de 'Vaderlandsche' bouwkunst waren weergegeven. Door de vertakking van de draad Victorie-Bezieling-Cuypers in de Bouwkunst-Beeldhouwkunst, wordt een waardige pendant gecreëerd voor het reliëf met 'de meester van het werk' aan de oostzijde van de hoofdgevel. Terwijl de architectuur voor zich spreekt, benadrukt de Beeldhouwkunst de betekenis van het stenen ornament voor Cuypers' ontwerpen, zoals ook bij 'de meester van het werk' wordt aangegeven. Daarnaast onderstreept dit medium Cuypers' inbreng als de *Magister operum* die het de 'nieuwe Phidias' Vermeylen mogelijk maakte zijn Parthenonachtige friezen te scheppen. Vanuit de symboliek van

Bezieling mag daarbij herinnerd worden aan Cicero's platoonse Idee, dat de beeldhouwer Phidias voor ogen stond toen hij zijn haast volmaakte beelden schiep. Op nauw verwante wijze had Cuypers overeenkomstig het gestelde in *De Heilige Linie* de bouwtekeningen van zijn Rijksmuseum gekalkeerd op "het model eener andere [architectuur (bvhh)], die volmaakter en onzichtbaar is": het hemelse Jeruzalem, dat Bezieling-Johannes aanschouwt.<sup>66</sup>

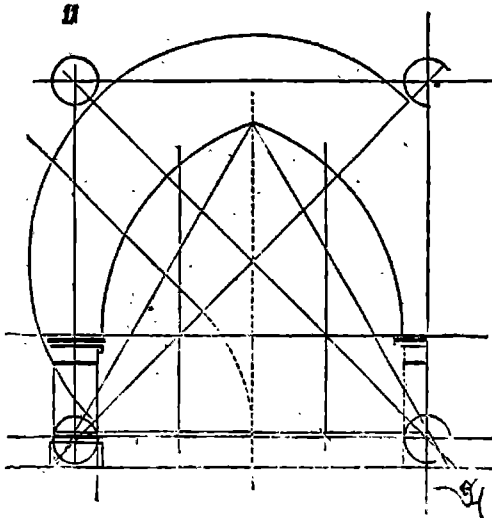
De straal vanaf Arbeid bereikt via de Muzen de kariatide met het opschrift "Schilderkunst", die eveneens de top van de driehoek vormt met aan haar voet de Schilder- en de Graveerkunst. Dit tweetal verwijst naar de beide artistieke media, waarin de Hollandse schilderschool ongevenaarde hoogtepunten had bereikt. Saillant genoeg werd Rembrandt dan ook door Thijms 'oom' Royer niet met het penseel, maar met de etsnaald uitgebeeld. Als zodanig benadrukt deze lijn overeenkomstig de reeks Arbeid-Lucas-Schilderkunst opnieuw de inhoud van het gebouw met zijn prentenkabinet en schilderijenhal. Ook nu valt op dat beide personificaties, Bezieling en Arbeid, sterk gemunt zijn door platonesk getinte associaties: de bouwkunst zoals hiervoor aangegeven en de schilderkunst vanwege Sint Lucas die de Madonna schildert als Thijms "hoogste ideaal der kunst". Door Broere wordt zij veelzeggend genoeg getypeerd als: "de wolk die het lichtvuur van den H. Geest heeft aangevoerd, die den regen draagt welke het geheele aardrijk bevrucht". Daarmee krijgen de grafische kunsten een wel zeer speciaal accent. In het verlengde van de boekdrukkunst weten zij de 'ontvangen ingeving', die als "fijn gekleurde wolking" de ziel ontstroemt, door "de Pers" als "retort" om te zetten in het "duerzaam rotskrystal" van het concrete kunstwerk.<sup>67</sup>

Geplaatst aan de beide ingangen van het museum, wordt door de vier personificaties met hun attributen enerzijds aan het publiek de ambachte-

<sup>65</sup> Thijm, *Aan Mr C. Vosmaer*, p. 10; Maas, *De literaire wereld van mr Carel Vosmaer*, p. 127 (afb.); en Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', pp. 3-4, 21-22; De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 12.

<sup>66</sup> *De Heilige Linie*, p. 67.

<sup>67</sup> Hubar, "Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd", p. 170; en Thijm, *De Heilige Linie*, p. 67; Broere, 'Maria', p. 16; Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 108.



108 E.E. Viollet-le-Duc, Compositieschema bestaande uit de elkaar snijdende gelijkzijdige en de 45°-driehoek, uit de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle* (deel 7, *Proportion*), dat zowel proportioneel als programmatisch voor het frontispies van het Rijksmuseum is gevolgd. Parijs 1864. Houtgravure. Foto: Rijksmuseum-stichting Amsterdam

lijke inslag van de kunst voorgehouden en wordt anderzijds door de relatie met Arbeid en Bezieling de aandacht gevestigd op het neoplatoonse "Kunst-Ideaal".<sup>68</sup>

#### 11.4.2 ARBEID-LIEFDE-GESCHIEDENIS-APELLES-BOUW- EN BEELDHOUWKUNST TEGENOVER BEZIELING-LIEFDE-KUNST-MAGISTER OPERUM-SCHILDER- EN GRAVEERKUNST

Dwars op de genoemde verbindingen valt, uitgaande van het schema van Viollet-le-Duc een 45°-lijn te trekken van Arbeid langs het venster Liefde en het beeld van Geschiedenis naar de klassieke schilder met Venus Urania, die uitmondt in de toegang met de Bouw- en Beeld-

houwkunst. De andere lijn vertrekt vanuit Bezieling langs het venster Liefde, het beeld van Kunst en de Griekse 'meester van het werk' naar de entree met de Schilder- en Graveerkunst. Is de eenheid tussen Arbeid, Liefde en Apelles-Lucas wel heel duidelijk, de samenhang met de andere elementen zou via een aantal Thijmiaanse connotaties beschouwd kunnen worden in de zin van: Arbeid voedt zich met het merg van de historie en zoekt in de Geschiedenis zijn modellen, zoals is voorgescreven door de doctrine van de historieschilderkunst. Daarnaast is Arbeid via de Geschiedenis terug te voeren tot zijn klassieke concordantie in het fries, Apelles: zoals in 'De Teeken- en Schilderkunst' uitvoerig werd behandeld, blijkt deze schilder door zijn werkwijze zowel de rol van de schoonheidsliefde als die van het schoonheidsideaal in de zin van Phidias te erkennen. Deze laatste, opgenomen in het raam Hoop van de voorhal, staat zoals gezegd voor de "*species pulchritudinis eximia*" - Idee - van de Griekse kunst. De gedachtensprong van Arbeid-Apelles naar de Bouwkunst kan vervolgens gemaakt worden door er andermaal aan te herinneren dat de architectuur een nauw verwant onstoffelijk ideaal volgt: het hemelse Jeruzalem. Doordrongen van dit visioen exposeert de demiurg Cuypers aan de westelijke kant de museumplannen als antitype van het goddelijk bouwsel, waartegenover aan de andere zijde het pythagoräische 'prototype' in het diagram op de banderol van 'de meester van het werk' zichtbaar is gemaakt.

De draad tussen Arbeid-Schilderkunst en Architectuur profileert nogmaals de functie van het museumgebouw. Hierin zullen de ruimtelijke structuur, de belichting en uitmonstering de objecten optimaal tot uitdrukking laten komen. De rijke decoratie blies daarin, zoals in 'Van Waarheid naar Schoonheid' bleek, een opvallende partij. De Stuers en Cuypers meenden er namelijk geslaagd in te zijn om aan de hand van het naslagwerk van Georg Hirth over Duitse interieurs uit de zestiende en zeventiende eeuw een

<sup>68</sup> De term is ontleend aan Thijm, 'Over de Kompositie

in de Kunst', p. 287.

historisch verantwoord Nederduits 'renaissancistisch' kleurenschema ontwikkeld te hebben als fond voor de 'Oudhollandsche' kunst. Niettemin voelden contemporaine schilders - met Jozef Israëls en Vosmaer als woordvoerders - hun voorgangers uit de Gouden Eeuw tekort gedaan door de al te uitgesproken kleuren. In dit verband is het te verleidelijk om niet te herinneren aan de veroordeling door Cuypers van Michelangelo's fresco's in de Sixtijnse Kapel, die hoe majestueus ook, de structuur en de wetten van de architectuur geweld hadden aangedaan. Cuypers' polychromie daarentegen voegde zich naar de cicerone van de kunsten, de architectuur, hetgeen juist wat het museum betrof de werking van de authentieke stukken ten goede moest komen.<sup>69</sup>

De lijn Bezieling-Liefde-Kunst-'de meester van het werk'-Schilder- en Graveerkunst valt op soortgelijke wijze te beschouwen. Zo evident als de samenhang tussen Bezieling-Johannes, Liefde en de Architectuur is - met de *Magister operum* wiens geïnspireerde visie op kunst het gehele concept beheerst - zo hink-stap-sprong lijkt de relatie met de Schilder- en Graveerkunst. Het is daarbij niet voldoende om te wijzen op de - uitwisselbare - betekenis van de *Magister operum*, die als dirigent van het *Gesamtkunstwerk* alle kunsten de hen toekomende plaats bezorgt. Bouwend aan een 'Kunsttempel' zal hij zijn ontwerp zo inrichten dat ook de schilder- en de graveerkunst de geigende ruimten krijgen. Gelet op het verhandelde in de voorgaande hoofdstukken heeft de Schilderkunst vooral met de Architectuur gemeen dat zij beide, zoals we zagen, op metaforische wijze Maria - als *Caelestis urbs* en Venus Urania -

voor ogen houden. De relatie met de Graveerkunst zou daartegenover meer in het bijzonder twee specifieke aspecten van de bouwpraktijk kunnen profileren. Allereerst in materiele zin ten aanzien van de decoratie van het *Gesamtkunstwerk* met de techniek van de sgraffito. Hierbij werden onder meer in keramisch materiaal figuren gekrast of gesneden. Deze oeroude techniek, die vooral in de noordelijke renaissancekunst veel toepassing vond, werd bij het Rijksmuseum onder meer aangewend bij de siermotieven van de tegeltableaus.<sup>70</sup> Verwijzend naar de banderol van 'de meester van het werk', waarin het geometrische basispatroon scherp ingegrift staat, is de Graveerkunst op de tweede, meer indirecte plaats bij uitstek toegerust om als "retort" de architectonische inspiratie uit te laten kristalliseren in een mathematisch en reproduceerbaar plan. Zij vormt dan ook vanouds het aangewezen medium om bouwtekeningen en bestekken te vermenigvuldigen, zodat er in praktijk mee gewerkt kon worden. Juist 'de meester van het werk' heeft hieraan behoefte omdat hij zijn het geheel omvattende ontwerp alleen via derden, opzichters en ambachtslieden, kan realiseren. De Graveerkunst, tevens te beschouwen als pars pro toto voor de overige grafische kunsten, zoals ets en litho, was en bleef hiervoor het meest geschikte middel.<sup>71</sup>

#### 11.4.3 ARBEID-MUZEN-VAN DER HELST MUZENTEMPEL BEZIELING-CUYPERS-REMBRANDT-SCHOONHEIDSIDEAAL

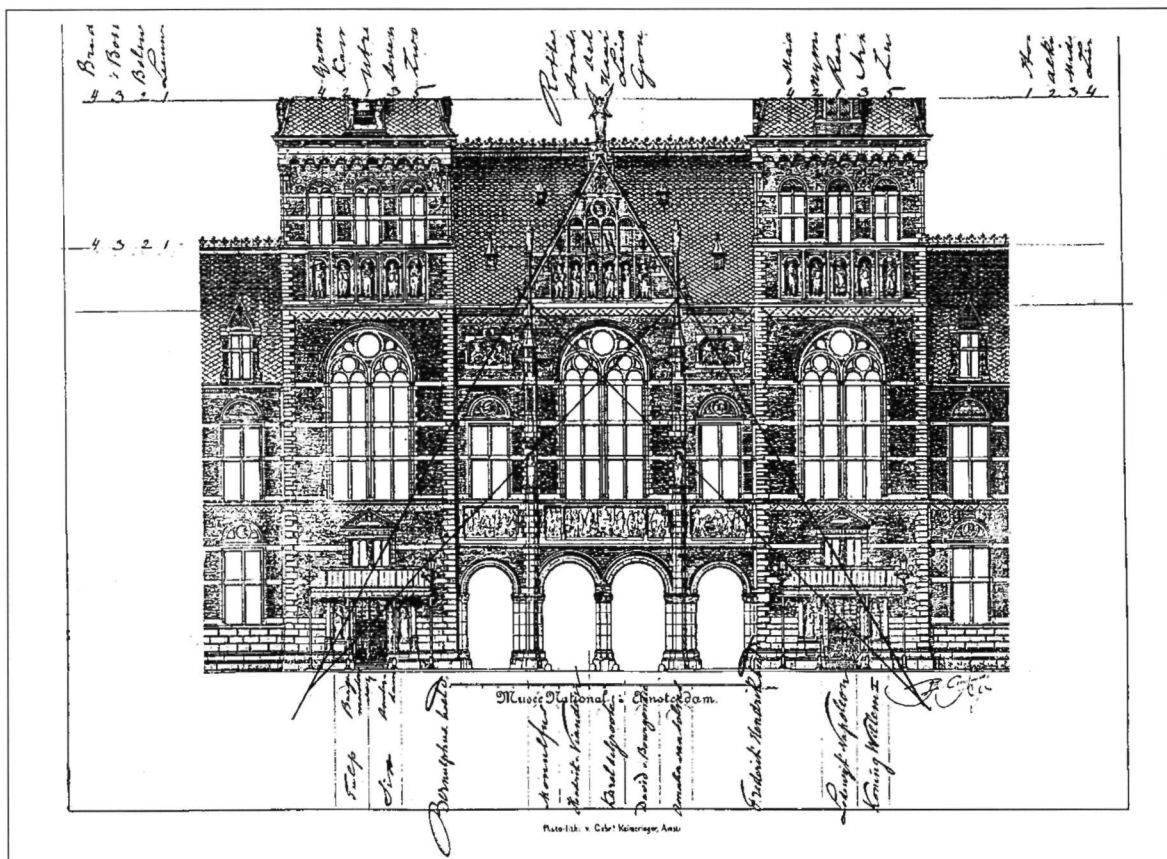
Een derde - meer speculatief - patroon verloopt vanaf Bezieling naar Cuypers en voorts via het

<sup>69</sup> Hirth, *Das deutsche Zimmer der Renaissance*, pp. 33-100, Bronner, 'Farbige Architektur', p. 60, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum', pp. 70-71, 79 noot 44, Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', p. 216. Verwijst naar *De Nederlandsche Spectator* (1885), pp. 263-265, 269-272, 277-279, 1 h b pp. 272, 278, voorts Kalf en Cuypers, *De katholieke kerken*, p. vi.

<sup>70</sup> Over het sgraffito zie GAR, Lijst bibliotheek Cuypers, onder 9 E 21 staat de afgekorte titel van het plaatwerk *Laufberger Sgraffito Decorationen*, z j, z pl, Viollet-le-

Duc, *Dictionnaire*, deel 7, p. 93. De 'gouffres dores' bij de Sainte Chapelle worden door Thijm, 'De Schilderkunst in het westersch Europa der Middeleeuwen', p. 259, vertaald als *vergulde ingesneden gronden*, oftewel sgraffito, zie voorts Hirth, *Das deutsche Zimmer der Renaissance*, pp. 51-52.

<sup>71</sup> Vergelijk paragraaf 3.2 'Teekenen, zooals men ziet', Cuypers, *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand*, pp. 9-10, zie voorts Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', p. 167.



109 P.J.H. Cuypers, Frontispies van het Rijksmuseum, vermoedelijk bestemd voor sculptuurprijsvraag. Ingetekend zijn de 'stralen van het heerlijk prisma' (auteur). Vergeleken met de uiteindelijke situatie zijn de "kagchelpijpen" (De Stuers) respectievelijk links van Bezieling en rechts van Arbeid verdwenen, terwijl op de plaats van de twee blazoenen de cartouches met Cuypers als demiurg (links) en de sleutelaanbieding aan de Nederlandse Maagd (rechts) zijn aangebracht. Amsterdam, 1880-1881. Lithografie.

Herkomst: NAI Rotterdam.

medaillon met Rembrandt naar de Griekse 'Lucas' - en mogelijk via Geschiedenis en Liefde weer terug naar Bezieling - terwijl de pendant de reeks Arbeid, de Muzen, het medaillon met Van der Helst en 'de meester van het werk' betreft en ogenschijnlijk weer sluit via Kunst en Liefde. Trekt men de beide stralen echter door dan komt Rembrandt in verbinding te staan met de personificatie van de Beeldhouwkunst en Van der Helst met die van de Schilderkunst.

Waar de straal van Bezieling naar Cuypers opnieuw het architectuurmotief bespeelt, kan het vervolg naar Rembrandt als resultaat van de ambitieuze gelijkstelling van schilder en architect opgevat worden. Bovendien was Rembrandt in Thijms ogen de bezielde beeldende kunstenaar bij uitstek, zoals blijkt uit zijn visionaire gedicht van 1847:

Daar daagt hij-zelf, in dichte stralen,  
 Reeds op, voor mijn ontroerd gezicht –  
 De Held, wien in zijn machtig malen  
 't Penseelhaar droop van vlammen licht  
 daar daagt hij op, in werkzaam peinen –  
 Een zwarte wolk, ten zuilvoetsteen,  
 Hij staart – en stof en neveln deinzen,  
 't Wordt alles leven rond hem heen

'k Aanschouw de zeven zilvren Tonen,  
 Die van gewezen krystallijn  
 Daar vleuglen reppen, in den schijn  
 Van 't Zevenkleurig Lichtgordijn,  
 En REMBRANDT Vorst der zonne kroonen  
 ( )  
 Jehovah' die in 't hoogste licht,  
 Ver boven zon- en starrenbogen,  
 U-zelf den tempel (Caelestis urbs, bvhh) hebt gesticht,  
 Die seraaf naauw genaken mogen –  
 Dank' dat ge een lichtvonk uit de zee  
 Der golven, die uw troon omhuppelen,  
 Ter onzer vaadren bakersteê,  
 Van REMBRANDT vingren af deedt druppelen  
 ( )<sup>72</sup>

Het tekent Thijms invloed en overtuiging dat alleen al in de eerste strofe van dit vroege gedicht de gehele symboliek van Arbeid en Bezieling - en hun onderlinge wisselwerking - besloten ligt. Net zoals in zijn eerste opstel 'Over de Kompositie in het Algemeen' klinken duidelijke echo's van *Genesis* door, terwijl bovendien de eerder geschetste metafoor van de inspiratie als wolk zich manifesteert. De positie van Cuypers met zijn bouwtekeningen boven Rembrandt moet dan ook tevens bedoeld zijn om te stipuleren dat het gepresenteerde museumontwerp met zijn majestueuze Rembrandtzaal het indrukwekkende oeuvre van de schilder eerst tot zijn volle recht zal laten komen. Het herleiden van de medaillon met Rembrandts buste tot de Griekse 'Lucas'

daarentegen kan niet alleen gelegitimeerd worden door Rembrandts liefde voor Aristoteles en Homerus, maar ook door de gedeelde opvatting van Vosmaer, Thijm en Broere dat Rembrandt wel degelijk een 'ideaal' voor ogen had, net als de Ouden. Zoals hierna wordt aangestipt zag Thijm de Venus Urania van Rembrandt vastgelegd in de helder verlichte, kleine vrouw te midden van de overige figuren van de Nachtwacht.<sup>73</sup>

Bij de pendant wordt de relatie tussen Arbeid-Lucas en Van der Helst historisch bepaald doordat de laatste het Sint-Lucasgilde te Amsterdam mede heeft opgericht. Daarnaast specificeren Arbeid en de Muzen de vooral ambachtelijke creativiteit die Van der Helst in verhouding tot Rembrandt als kenmerk ten deel viel. Thijm heeft dit als motief subtiel ingevlochten in de beide 'eenakters' over *De Nachtwacht* van Rembrandt en een schuttersmaaltijd van Van der Helst, die naar aanleiding van de opening van het Rijksmuseum werden opgevoerd. Geen van beide Hollandse kunstenaars toont zich daarin bereid om modieuze Romeinse "historien" in hun pronkstuk te verwerken. Wenst Rembrandt een beeld te presenteren van het "bonte leven ( ) in zijn volheid", ook Van der Helst wil "'t leven-zelf" weergeven. Rembrandts streven is erop gericht om Gods beeld op te roepen - omdat "Gij zoo sterk uw beeld uit de aangezichten van de menschen tot mij spreken liet".<sup>74</sup> Ter zake van de klassieke allegorieën meent Van der Helst

Neen, al hun omhaal, hun historien en vonden  
 Verstommen, als God-zelf gaat spreken uit de monden

Der menschenkinderen Geleerdheid, zinnebeeld,  
 verbleeken bij 't gezicht, waar 't leven-zelf in speelt

Van der Helst weet dan ook een "stralend beeld" te schilderen dankzij de lijflijke aanwezigheid van

<sup>72</sup> Thijm, *Palet en harp*, pp. 55-57 (kapitalen door Thijm)

<sup>73</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 242-250, Maas, *De literaire wereld van mr Carel Vosmaer*, pp. 107-108, Sterck, *Verspreide gedichten*, p. 179, Thijm,

*Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 10, het impliciete ideaal versus het 'gemeene'

<sup>74</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, pp. 179, 181

zijn gezin, dat hij met bijzondere affiniteit beschouwt Zijn vrouw - "*liefste van mijn hart*" - houdt hem dan ook voor

Sluit de oogen, en de geest zal aanstonds vaardig raken  
Of liever - kijk maar rond je kindren en je vrouw,  
Zij leeren je wat stof hier t meeste schittren zoû  
Als melk en bloed, God-dank, doortintelt hun het leven  
Wat meer dan 't leven-zelf, kunt gij den Heeren geven?<sup>75</sup>

Daartegenover *balanceert* Rembrandt op het scherp van "*waanzin*", "*somberheid*" en '*drift*', en beleeft, zoals we zagen, de saturnische weemoed Maar tevens bejubelt hij de "*zonneglans*" die God "*zoo stralenrijk liet schittren voor mijn ziel*", plaatst hij zijn modellen "*in vollen, heldren gloed*" en schildert in *De Nachtwacht* de herinnering van een "*jonkvrouw*" (het ideaal, zijn Venus Urania) die "*na Gods zon*" hem het meest dierbaar is Beide kunstenaars staan bij Thijm hoog aangeschreven, maar terwijl de een zijn toppunt bereikt door de sublieme manipulatie van het stof (melk en bloed), weet de ander - om een Thijmiaans beeld te gebruiken - de goddelijke gloed der ingezweefde stralen op het doek te bevriezen Van der Helst wordt bij zijn werk direct door een concrete vorm van liefde aangespoord, de zin(tuig)lijke Venus Pandemos hierdoor zal zijn geest "*vaardig raken*" Rembrandt echter belijdt zijn liefde voor het ideaal, zijn Venus Urania, in zijn herinnering Het motief van de hemelse Venus voert via het raam Liefde associatief terug naar het beeld Bezieling en diens hemelse ideaal Tevens echter wordt een lijn met de Beeldhouwkunst getrokken die, zoals gezegd, herinnert aan de legende van Phidias terwijl deze kunstenaar het harde marmer bewerkt om zijn "*species pulchritudinis eximia*" vast te leggen, "*boetseert*" Rembrandt met behulp van de "*etsnaald met zijn zwart het middaglicht*"<sup>76</sup>

Letterlijk beschut door de muzen vertegenwoordigt Van der Helst de meer ambachtelijke schilder, gepersonifieerd bij de toegang aan het

einde van de straal met Arbeid Het ontbreekt dit lid van de Lucasbroederschap niet aan de geest die Thijm noodzakelijk acht voor het scheppen van ware kunst zijn denkbeeld om de hulde aan de Vrede via een schuttersmaaltijd te symboliseren is voortgekomen uit de indrukken, die de schilder had opgedaan in zijn directe omgeving Doordat dit idee was ontstaan uit de liefdevolle respons van Van der Helst op zijn vrouw en kinderen, valt deze vorm van creativiteit te herleiden via het venster Liefde tot Arbeid Want Arbeid die al schetsend zijn indrukken verwerkt, ontleent net als Van der Helst zijn gestalten aan de werkelijkheid, toetst deze aan zijn ideaal en stemt ze af op het uit te voeren concept, hier Vrede De kruisbestuiving tussen het denken en het doen van de schilder maakt dat Van der Helst uit geest en stof die kunst bereidt, die een plaats verdient in de 'Muzen-tempel', waarvan de bouw in het reliëf van de Griekse "*meester van het werk*" wordt voorafgebeeld

#### 11 4 4 HET VISBLAASMOTIEF VICTORIE BEZIELING LIEFDE ARBEID EN DE TWEEDE LIGING VAN DE GEVEL

Door de hiervoor genoemde 'stralen' wordt het prisma met de personificaties van Arbeid, Victorie en Bezieling uitgebreid met een tweede driehoek eindigend in Liefde Deze associatieketen behoeft op zich na het voorgaande geen betoog Wel verdient het opmerking dat de beide aaneengesloten driehoeken conform Thijms *De Heilige Linie* het geometrisch kader vormen voor het meest zuivere en heilige symbool van de visblaas of de amandel (mandorla) Dit motief vormt het scharnierpunt van de gevelindeling samen met de compositorische driehoek van Waarheid-Schoonheid en de Nederlandse Maagd

Zo zitten aan de westzijde onder de vleugels van Victorie, Bezieling, Cuypers en het bekroonde ontwerp, Geschiedenis, de Griekse meester Lucas of Apelles, Bouw- en Beeldhouwkunst, het

te der kunst , p 76

<sup>75</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p 181

<sup>76</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p 179, Thijm, 'De geboor-



venster Muziek en het venster Hoop-Schilderkunst Aan de oostzijde verkeren Arbeid, de Kunst en de Muzen, Kunst, de *'meester van het werk'*, Schilder- en Graveerkunst, het venster Filosofie en het venster Geloof-Beeldhouwkunst Wie deze reeks afzet tegen de interpretatie van de voornoemde 'stralen' kan concluderen dat er een haast volledige begrippen-symmetrie bereikt is De personificaties van de kunsten zijn aan beide zijden vertegenwoordigd, hetzij via de beelden, hetzij in de vensters De *Magister operum* wordt aan de westkant vertegenwoordigd door Cuypers en aan de oostkant door *'de meester van het werk'*, terwijl beide bovendien de trits Bezieling-Johannes-Architectuur specificeren Lucas is aan de ene kant verwerkt in Arbeid en Van der Helst en aan de andere kant in het schildersatelier De aardse glans van het goddelijk Licht, dat via Bezieling ontvlamt, wordt geschilderd door Rembrandt en symbolisch nagebouwd door *'de meester van het werk'* De geïncarneerde schone vormen worden 'geïdealiseerd' weergegeven door Van der Helst en Apelles Praxiteles met zijn Artemis wordt gesteund door Phidias in het venster Hoop-Beeldhouwkunst - die naar een onzichtbaar *"species pulchritudinis eximia"* in zijn geest werkt - met als tegenhanger de personificatie van de Beeldhouwkunst naast de westelijke entree Bezieling en de poetische gedachte krijgen een weerklank in het raam met de muziek, want zonder poëzie geen muziek zeiden de Ouden, aldus Thijm Anderzijds is er een band met Bezieling-bouwkunst doordat, zoals ook bij *'De Organist'* bleek, vooral deze beide media aangeven *"dat het Christendom bij voorkeur schept, ontleent uit eene hoogere orde, en niet nabootst, maar symbolizeert, dat is een zeker zinnelijk kunstteeken stelt, niet voor het daarmee overeenstemmende gewrocht der natuur, maar voor eenig denkbeeld uit hoogere dan de stoffelijke orde"* <sup>77</sup>

Arbeid-Tekenkunst en *'de meester van het werk'* maken door de geometrische basis van de mimetische kunst deel uit van het abstracte kennissys-

teem, omvat door de filosofie Deze combinatie van de *mimesis* en de filosofie sluit echter niet uit dat ook de muziek en de geometrie vanwege de getalsharmonieën met de laatste accorderen Daarnaast werd, zoals met name bij *'Bezieling'* is gebleken, een vaste relatie aangenomen tussen de poetische gedachte en de filosofie vanwege het Woord Muziek als *"meest onstoffelijke"* van alle kunsten schaaft zich aan de zijde van het venster Hoop, omdat zij bij uitstek in staat is het hemelse genot te laten voorvoelen, waarop de mens in het hiernamaals - het hemelse Jeruzalem - hoopt Dit Jeruzalem, door Johannes en de engel opgemeten als een stad met volmaakte vierkanten en drietalen wordt letterlijk boven Muziek door Cuypers' bouwtekeningen volgens geometrisch systeem voorafgebeeld Anderzijds is de nauwe band tussen Filosofie en Geloof zo evident, dat de plaatsing van de beide daaraan gewijde vensters ten westen van Liefde geen betoog hoeft Dat juist boven Filosofie, de Kunst en de Muzen bij Minerva staan, valt te herleiden tot Thijms slotzinnen van zijn *Openingsrede* uit 1876 Hierin betoogt hij, dat de kunst een levende kracht is die door *"wijsbegeerte"* in de zin van *"levensbespiegeling nieuwe levensvormen om zich rond schept"* <sup>78</sup> Hoe deze thematische lijnen en driehoeken ook gecombineerd worden, uiteindelijk vloeien ze tezamen in één punt Victorie

<sup>77</sup> Thijm, *'Over de Kompositie in de Kunst'*, pp 272, 305

<sup>78</sup> Thijm, *Openingsrede*, p 30, Thijm, *'Over de Kompositie in de Kunst'*, pp 260, 305-306

# 11 5 EVALUATIE "DAAR SCHOTEN DRIE STRALEN DOOR-EEN"

Toen zij er te Bethlehem kwamen,  
Daar schoten drie stralen door-een  
Een straal van omhoog zij vernamen,  
Een straal uit het kribje beneën,  
Toen vlamd'er een straal uit hun oogen,  
En viel op het kindeken teër,  
Zij stonden tot schreyens bewogen,  
En knielden bij Jezus neër  
(Uit 'Oude en Nieuwere Kerstliederen enz.'<sup>79</sup>  
van J A en L J Alberdingk Thijm, 1852)

In het voorgaande is duidelijk geworden dat Thijms concept van "*de drie stralen van het heerlijk prisma*" in het programma van de hoofdgevel op veelzijdige wijze is ingevuld. In de geschetste hoeveelheid 'stralen', die onderling prismatisch samenvloet in Victorie, bleek door de veelheid van betekenissen zich een groot aantal uitwisselbare associaties te ontplooiën, dat juist door zijn veelzijdigheid meer zegt over de rijkdom en de consistentie van de destijds ontwikkelde denkbeelden, dan over het vaak als rekbaar afgedane karakter van iconologische interpretaties.

Met dit alles wacht de hier nagestreefde analyse nog een afronding. Door zo nadrukkelijk gebruik te maken van de term 'stralen' herinnerde Thijm als vanzelf aan het overbekende kerstlied, dat hij samen met zijn broer Lambèrt, in hun uitgave van 1852 met partituur en al opnam. Volgens de recente biografie van Michel van der Plas zou Thijm het hier geciteerde couplet zelf ter voltooiing van dit Utrechtse volksliedje bedacht hebben. In de bewuste strofe staat de uitdrukking over de "*drie stralen*" centraal, die ook het gelijkzijdig frontispies van het Rijksmuseum domineren. Het couplet biedt een interessante aanvulling op het bovengeschetste beeld, omdat hierin enkele andere accenten naar voren komen, terwijl als

eerste de goddelijke straal wordt aangegeven, wordt de tweede bepaald door het resultaat van de conceptie van Maria, Christus. Tenslotte vormt de derde de inbreng van de gelovige, die deelheeft aan de blijde boodschap van de geboorte van Christus. In Thijm's zinnige vertaald naar de kunst zouden deze 'stralen' door de dwingende evenredigheid tussen God en mens als volgt uitgelegd kunnen worden. De eerste 'straal' betreft de goddelijke Bezieling, terwijl de tweede het 'produkt' daarvan betekent in de vorm van het kunstwerk, waartoe de kunstenaar in analogie met Maria bevrucht werd. De derde 'straal' vlamt uit het oog van de toeschouwer die door zijn participatie, zoals Thijm in *De Geboorte der Kunst* beschreef, in weerwil van zichzelf tot schreiens toe bewogen wordt.<sup>80</sup>

In hoeverre Thijm de metafoor van het prisma heeft doorgedacht en verder uitgewerkt, valt uit zijn geschriften niet specifiek te achterhalen. Wel is ons de variant bekend die zijn vriend Broere hanteerde om de relatie tussen God, gezag, rede en ondervinding te verzinnebeelden: deze beschrijft hij als "*de groote driehoekige pyramide*" met op het toppunt de "*allesverheerlijkende zon*", God en mens, die de natuur "*hooger volmaakt*".<sup>81</sup> In zijn prisma heeft Thijm voor de deelhebbende bezoeker slechts impliciet een plaats ingeruimd, doordat de werking ervan pas ervaren kan worden door diens aanwezigheid. De grote gelijkzijdige driehoek die de hoofdgevel tussen de beide ingangen en Victorie vat en op zich de multiplicatie vormt van het frontispies besloten tussen Arbeid, Bezieling en Victorie, zou, in symbolische trant uitgebouwd in een prisma in het verlengde, in het evenwijdige vlak de toeschouwer kunnen omvatten. Anderzijds kan dit vlak ook achter de voorgevel, in het museum geconstrueerd worden, alwaar het dan samenvalt met de achterzijde van de Rembrandtzaal, waartegen het hoogtepunt van de gehele collectie is opgesteld. *De Nachtwacht*, die het

<sup>79</sup> Thijm, *Oude en nieuwere kerstliederen*, pp. 92-93.

<sup>80</sup> Thijm, 'De geboorte der kunst', p. 79; Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', p. 141-143; Van der Plas, *Vader Thijm*, p. 196.

<sup>81</sup> Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', p. 70; zie voorts Hubar, "'Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd'", pp. 157-158.

*“zevenkleurig lichtgordijn”* prismatisch gebroken in polychrome bundels alle kanten uit laat waaieren  
 Daar hing aan de buitenzijde Thijms gedicht,  
 waarvan de oud-leerling van de Rijksnormaal-  
 school en driehoekstheoreticus J H de Groot het  
 zich als een voorrecht herinnerde dat hij het de  
 auteur zelf nog had horen voorlezen

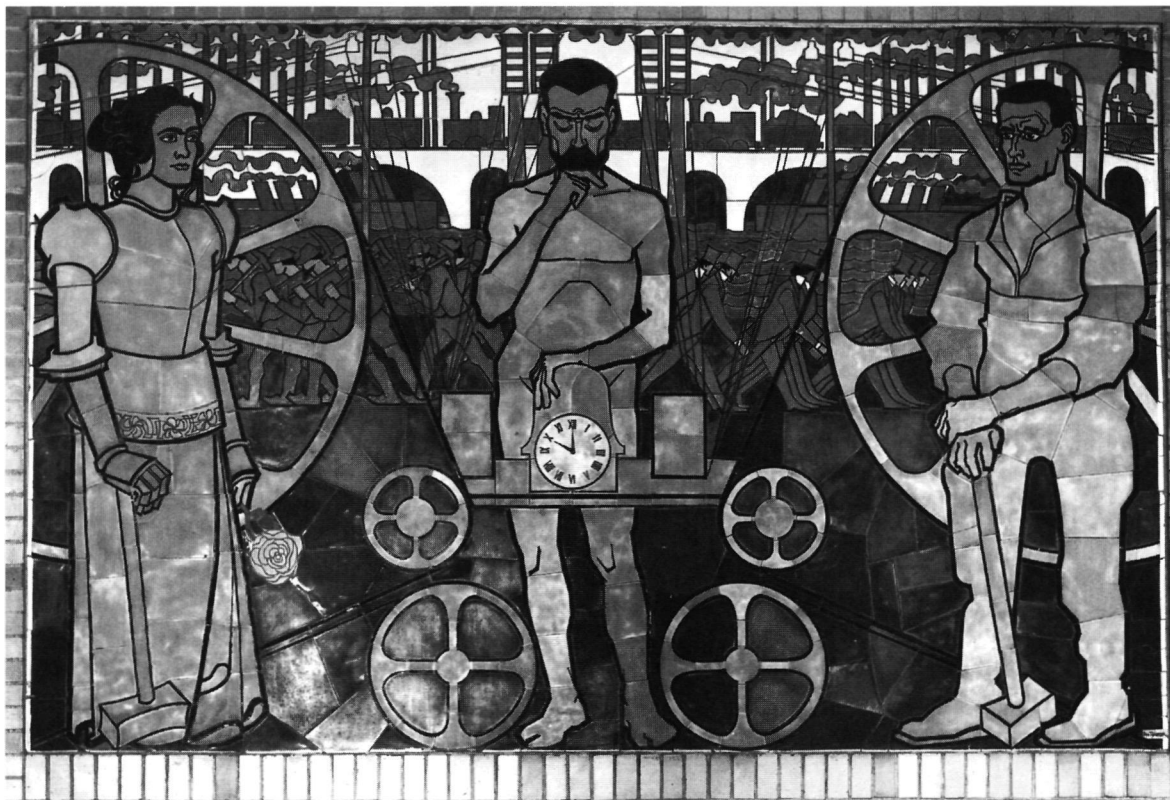
Van Hollands heerlijkheid, in 't vroegst en jongst  
 verleden,  
*Schiet rijke straal bij straal door deze muren heen*  
 Geen nabuur, die ons ooit 't geschiedboek heeft  
 ontstreên,  
 Dat van een grootheid tuigt ongeëvenaard tot heden  
 Van deze kleine plek, dit Oost- en Westerslib,  
 Werd aan Europe en de Aard weleer de wet gegeven  
 Schijnt naast der vaadren zon ons licht een vonk, –  
 die stip  
 Op hun azuren grond trilt nog van gloed en leven <sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Sterck, *Verspreide gedichten*, p 170, De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j l', p 89

V EPILOOG

IN RETROSPECTIEF EN IN PERSPECTIEF



110 J. Toorop, Sectieltafel *Heden* in de voorhal van de Koopmansbeurs van H.P. Berlage met Prometheus temidden van Minerva en Vulcanus als variant op respectievelijk Bezieling en Arbeid. Amsterdam 1903.  
Herkomst: RDMZ Zeist.

## 12 HET ADAGIUM VAN DE TRADITIE

### SLOT

De epiloog van deze studie is gewijd aan de vraag in hoeverre Arbeid en Bezieling als esthetisch koppel hun schaduw terug- dan wel vooruitgeworpen hebben. In retrospectief worden we geconfronteerd met de hypothese die in de inleiding van dit onderzoek aan de orde werd gesteld: te weten, dat er één lijn te trekken valt van de 'Oudhollandsche' trits 'Natuur, onderwijzing en oefening' naar het duo 'Arbeid en Bezieling'. Hierna zal blijken dat de verschillende klassieke en 'Oudhollandsche' duo's en triades in de visie van met name Thijm inderdaad bestempeld konden worden tot grondslag van Arbeid en Bezieling, met als completerende derde figuur Victorie. De rol van de 'Vaderlandsche' traditie - het cement tussen de generaties - is hierbij, zoals eerder duidelijk werd, een belangrijke legitimerende factor geweest. Opnieuw kan men zich erover verbazen dat de enorme kennis die Thijm en na hem De Stuers hadden van de zeventiende-eeuwse iconografie en kunsttheorie niet geleid heeft tot een eigen 'school' binnen de toen nog prille wetenschap van de Nederlandse cultuurgeschiedenis.

Tegenover deze terugblik wordt de betekenis van dit tweetal voor de volgende generatie kunstenaars - die van de Tachtigers en de Gemeenschapskunst - in perspectief geplaatst. Onder invloed van de gangbare, vaak vertekenende periodisering van de geschiedenis wordt over het algemeen een breuk geponeerd tussen de ouden en de jongeren rond 1880. Hoewel er zeker sprake was van verzet tegen de ouderwetse romantische kunstopvattingen, doet deze constructie geen recht aan de bewondering die kopstukken aan weerszijden van die scheidslijn voor

elkaar hadden. Juist met betrekking tot het thema van dit boek kan geconstateerd worden dat Arbeid en Bezieling in het post-romantische tijdperk van de 'Nieuwe kunst' nauwelijks aan aansprekelijkheid hadden ingeboet en dus indicatief mogen heten voor de kracht van de continuïteit. Ook voor de angry young men van 1880 ging het adagium op dat er geen vernieuwing is zonder traditie.

### 12.1 VAN 'NATURA, ARS, EXERCITATIO' NAAR 'ARBEID EN BEZIELING'

De laurier wordt den dichter niet van den gemeenen hoop geschonken, maar van zulken, die met kennis en zekerheit de kroon uitreiken, en het snaterbekken der aecksteren van zwanezang onderscheiden. (citaat van Vondel in de westelijkeingangshal van het Rijksmuseum)<sup>1</sup>

Zoals in de inleiding van dit onderzoek werd aangegeven kan inderdaad gesproken worden van een samenhangend ontwikkelingsproces van de trits "*Natura, Ars, Exercitatio*" naar het duo "*Arbeid en Bezieling*", of wellicht liever nog het trio Bezieling, Arbeid en Victorie. De meest pregnante vraag, of zo maar constatering, die na de hier voorafgaande hoofdstukken wordt opgeroepen is, waarom de 'programmamakers' die zo zeer vertrouwd waren met de zeventiende-eeuwse kunsttheorie en haar metaforische inslag, de Aristotelische trits niet gehandhaafd hebben. Men moet haast wel concluderen dat hierin te weinig ruimte was voor de "*meer dan menschelike ingheestinghe*", in casu de goddelijke bezieling. Over dit inspiratiebegrip merkt Emmens in de loop van zijn onderzoek, onder verwijzing naar Van Man-

---

<sup>1</sup> Geciteerd naar De Stuers en Cuypers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, p. 32; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 46: noemt Vondel, Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste (1650), uit: *De Werken van Von-*

---

*del*, Wereldbibliotheek-uitgave, 10 delen en index, Amsterdam 1927-1940, deel 5, p. 486; Becker, "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel'", p. 253.

der op, dat dit vooral door de Hervorming in zijn ontwikkeling geremd was geraakt. Zoals gesteld, wist het driemanschap op deze lacune een antwoord te vinden door terug te grijpen naar een even zeventiende-eeuws koppel, ontleend aan Horatius en door niemand minder vertaald dan Thijms 'Oudhollandsche' favoriet Vondel in zijn *Aenleidinghe ter Nederduitsche Dichtkunste*, waaraan ook het geciteerde motto in het Rijksmuseum is ontleend, vindt men *ingenium* en *studium* vertaald terug als "natuur" en "leeringe". Dit koppel treft men in diverse varianten onder meer op titelpagina's aan. De meest invloedrijke was ongetwijfeld die van de tweede editie van *Het Schilderboek* (1612). Het span, dat Van Mander als "nature" en "leeringhe" opvoert, krijgt in het frontispies de vorm van Inventie, Teken en Theorie tegenover 's kunstenaars Praktijk, Nijverheid of Studium in de voetstukken van de kariatiden Schrijf(dicht)kunst en Faam. Dit in overeenstemming met de visie van Van Mander dat het 'stomme' penseel de 'sprekende' pen van de dichter moet volgen of, zoals ook Vondel meende, *Ut pictura poesis*.<sup>2</sup>

Het driemanschap heeft dit concept van de *inventio* of het *ingenium* zeer waarschijnlijk in termen van de goddelijke geest geïnterpreteerd, die zich enerzijds in de mens manifesteert als het ingeschapen genie en anderzijds als de incidentele bezieling. Volgens Emmens was de correcte contemporaine uitleg die van Vondel die *ingenium* als natuurlijk talent of persoonlijke begaafdheid opvatte. Deze lezing hoefde bij Thijm niet op problemen te stuiten, omdat hij het persoonlijke talent eveneens een "ingestorte gaaf" achtte, vergelijkbaar met de "*scientia infusa*" van Beseele, het oudtestamentische type van de *Magister operum*. In het spoor van Ficino en Broere werd deze

vorm van 'inspiratie' net als de goddelijke Verlichting opgevat als een deel hebben aan en emanatie van Gods creatieve Wezen, dat zich even liefdevol als permanent over de wereld uitstort.<sup>3</sup> Bij de analyse van Bezieling en Victorie is getracht de rol van de componenten 'natuur' en 'ingheestinghe' van *ingenium* te preciseren: de conclusie was dat Bezieling wacht op de creatieve conceptie - de "*ontvangen ingeving*" - en Victorie de roem van het ingeschapen talent verkondigt. De beide andere elementen van de trits, *ars* en *exercitatio*, oftewel doctrine en oefening bleken ingebed in de tekenende Arbeid. Deze behelst dus zowel theorie als praktijk, hetgeen in tegenspraak lijkt met de aanvankelijke vormgeving van de beelden als Bezieling-Theorie en Arbeid-Praktijk.

Bij de behandeling van deze versie in het hoofdstuk Arbeid hebben we gemerkt dat de 'theorie' in Thijms opvattingen niet direct slaat op het 'Oudhollandsche' motief van de theoretisch onderlegde *pictor doctus*, wiens streven boven dat van de naaperige *mimesis* uitstijgt. Dit begrip van de geleerde kunstenaar wordt uitgedrukt door Arbeid die, zoals zijn verticale pendant Bartholomeus van der Helst aangeeft, zich als een schilder van 'denkbeelden' profileert. Bezieling daartegenover benadrukt de romantische 'theorie', die leert dat de kunst niet zonder de inspiratie kan. Om dit verschil duidelijk te maken voert de jonge Thijm in zijn eerste opstel *Over de Kompositie in de Kunst* een "bejaard penseelvoerder" op, die wel de meer dan mimetische "*ordinantie*" beheerst, maar geen besef heeft van de "geest", van de bezielde "*kompositie*". De dialoog tussen de beide figuren krijgt door de brede waai van iconologische duidingen van Arbeid en Bezieling een uiterst subtiële dimensie, waarin het even klassieke tweetal kunnen en kennen,

<sup>2</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 41-43 (Vondel), 45 (inspiratie), 127 noot 199 (Exhortatie), 187 (Van Mander), 60, 129-131 'ingheestighe' (Iunius), 186, 136 inventie (Van Mander), 129 (Iunius), zie paragraaf 6.2 'Arbeid-Tekenkunst' "Teekenen is spreken en schrijven tegelijk".

<sup>3</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 41-43

(Vondel), 93 (de 'ingestorte gaaf' van Andries Pels), Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, pp. 12 (de "ingestorte gaaf" van Andries Pels), p. 13, Panofsky, *Iconologie*, p. 110, Broere, 'Maria', pp. 232, 318, Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', pp. 106-108, Thijm, 'Willen wij alleen de Gothiek?', p. 175.

routine en inzicht, een belangrijke rol opeist<sup>4</sup> Men kan ten aanzien van al deze nauw verwante begrippen in ieder geval constateren dat de trits die Emmens bij Rembrandt en zijn tijdgenoten als rode draad voor hun mening over het maken van kunst ontwaarde, via het klassieke Horatiaanse tweetal *ingenium* en *studium* omgevormd werd tot Bezieling en Arbeid

De positie van Victorie vanuit dit 'Oudhollandsch' standpunt is dan vrij direct gelegen in de roem, Van Manders "*eer en ghewin*", die ook Durer en Rembrandt als doel in de kunst erkennen Becker merkt echter terecht op dat strikt genomen Fama in dat geval beter op die plaats zou zijn De complexere lading van Victorie ligt dan ook verscholen in een wat minder gangbaar 'Oudhollandsch' begrip de verbeelding of fantasie die Van Mander een enkele keer vermeldt als "*imaginacy*", bijvoorbeeld bij de uitleg van het begrip "*Idee*", dat hij ook wel "*ghedacht*" noemt, of bij de vergelijking met de verbeelding van de redenaar "*Beschildert eerst ws sins imaginacy Met gheestighe byvoeghelycke stucken [bijwerk (bvhh)]/ Om u materie met schoone gracy (als goed' Oratoren doen hun oracy) Heerlycl/ constich/ en bequaem uyt te drucken ( )*"<sup>5</sup> Emmens merkt op dat de "*gheest*" of het *ingenium* in de tijd van Van Mander ondanks de nadruk op het natuurlijke talent, tevens iets had van wat later de 'scheppende verbeelding' wordt genoemd Zij het dan dat de verbeelding hier niet moet worden opgevat als een visionaire kracht die het ongeziene vat, maar als een combinerende factor De verbeeldingskracht is dan in feite een onderdeel van *ars* of *ingenium*, en bestaat uit het talent om facetten van verspreide schoonheden samen te stellen Bij 'Victorie' heb ik duidelijk gemaakt dat Thijm in zijn verbeeldingsconcept beide varianten hanteert de visionaire fantasie van de "*dochter des hemels*" en het combi-

nerende vermogen van Arbeid die als Zeuxis werkt Hoe men echter die tweevoudigheid ook aan zal treffen, de verbeelding is altijd een functie van Bezieling - in de 'gevoelsmatige' zin van Bilderdijk en Da Costa - en staat steeds in dienst van het vervolmakingsideaal<sup>6</sup> Daardoor vormt zij een elementaire factor in de analogie tussen de menselijke en de goddelijke schepper

In dit licht bezien lijkt de trits *natura, ars et exercitatio*, stevig door elkaar geschud via de intermediars "*ingenium*" en "*studium*", getransformeerd te zijn in Arbeid, Bezieling en Victorie *Ingenium* en *natura* horen als ingestort talent, in het bijzonder wat betreft de romantisch opgewaardeerde 'imaginacy', tot het domein van Victorie Het *ingenium* verwijst echter ook naar Bezieling, omdat de vatbaarheid om 'ideeen' op te doen ineffectief blijft zonder de prikkel van de verlichting van de goddelijke geest De *ars, studium* en *exercitatio* ten slotte vallen onder Arbeid, die zich daardoor profileert als een ware *pictor doctus* Zo als bij 'Victorie' werd benadrukt gaat het hierbij niet om een stelsel van glasharde definities, maar om een circulatie in perpetuum mobile van nauw met elkaar in verband staande concepten, termen en begrippen, die in wisselende combinaties en met variërende accenten het creatieve proces voor het voetlicht brengen Daarbij kan niet genoeg herhaald worden hoe belangrijk het was dat men de contemporaine opvattingen op historisch-organische wijze kon herleiden tot vroegere hoogtepunten tot uitersten als het werk van Phidias en Praxiteles, de kathedraalsculptuur van Chartres, de zeventiende-eeuwse schilderschool, maar ook tot het werk van Cornelis Troost of de *esthetica* van J J Winckelmann en het oeuvre van Kessels en Royer Voor de programmatische en educatieve opzet van het museum waren de zeventiende-eeuwse wortels van de eigen *esthetica* nog het

<sup>4</sup> Thijm, *Over de Kompositie in de Kunst*, pp 209-210, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, m n pp 137-152, zie paragraaf 6.1 'Arbeid-Lucas-Apelles als patroon van de Schilderkunst'

<sup>5</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p 127 noot 199, Van Mander, 'Den Grondt der edel vrij Schil-

der-const', fol 7

<sup>6</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p 131, Johannes, *Geduchte Verbeeldingskracht*, pp 16-17, 30-35, zie voorts paragraaf 11.1 Het frontispies als beeld van Thijms "heerlijk prisma"



meest van belang, omdat de behoefte aan een onverdachte legitimatie tegenover het monsterverbond van anti-ultramontanen noodzaak bleef

Het adagium van de traditie stimuleerde het driemanschap niet alleen tot de geschetste herinterpretatie van klassieke termen en begrippen, maar sterkte het bovendien in datgene wat ik heb aangeduid als zijn 'platoneske' attitude, onorthodox als deze staat ten opzichte van de onversneden Platoonse Ideeënleer in de "kompositie" uit concept, vorm en stof kreeg de vorm een plaats boven het stof toebedeeld. Het meest opmerkelijke hiervan is dat zelfs de museumideologie, de polychromieleer en de restauratiedoctrine er door bepaald zijn. Terwijl de verhouding tussen vorm en materie in het museum volgens tegenstanders scheef groeide door de toepassing van gipsafgietsels - zo mogelijk nog bont uitgedost ook - gebeurde dat bij Cuypers' monumentale bouwschilderkunst door het kleurrijk verven van het eerlijke materiaal. Het middeleeuwse devies "opere superante materiam" - waarvan de *locus classicus* bij Ovidius te vinden was - zou hierbij van invloed geweest kunnen zijn. Voor het gepolychromeerde kunstwerk gold datgene wat Thijm over de kap van de Ridderzaal had geschreven "moge de idee, welke zich daarin uitsprekt, bewaard blijven en gehuldigd worden, door reproductie der vormen" <sup>7</sup> Zo werd bij de polychromie "de idee" beklemtoond door de kleurrijke accentuering van vormen en volumes. In alle gevallen ging het bovendien om het leveren van een zo overtuigend en meeslepend mogelijk schilderachtig en subliem beeld, waarin de romantisch omgevormde retorische recepten over de kunst in het kwartet van evoceren en beleven, associëren en participeren optimaal tot uitdrukking kwamen. De ironie hier-

van was dat dit 'indrukverwekkende' effect met middelen werd nagestreefd, die op zich puur mathematisch - vitruvianistisch - waren. Alleen al het programmatische portret van Cuypers uit circa 1853 met de gelijkzijdige driehoek, het romaanse kapiteel, de ingekleurde schets en de tekendoos, wil bevestigen dat in zijn ontwerpen zowel de architectonische constructie als het decoratieve stelsel en de kleurharmonieën beantwoordden aan geometrische wetmatigheden. Oftewel zoals Cuypers nog in 1905 al variërend op het hoofdstuk 'Style' uit de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc sprak "De meetkundige vormen maken deel uit van de universele orde, de eigenschappen daaraan verbonden zijn van alle tijden: de cirkel, de driehoek, alle meetkundige figuren zijn door ons waargenomen, ( )". Zo werden onder meer uitmonsteringen tot stand gebracht waarvan de rijke kleurengamma's in muzikaal-mathematische harmonieën en geometrische patronen de flonkerende pracht aan edelstenen van het hemelse Jeruzalem een aardse pendant moesten bieden <sup>8</sup>

Wanneer we bekijken hoe het driemanschap zijn esthetische opvattingen heeft gepresenteerd, dan valt de grote voorkeur voor het spreken in analogieën op. De kleurschakeringen en architectonische verhoudingen zijn als muzikale akkoorden, het tekenen is als het spreken en schrijven, de mens is in zijn verbeeldings- en scheppingskracht bezig als de goddelijke 'architect van het universum', de artistieke inspiratie is als de conceptie van Christus in de maagd Maria, net zo mysterieus als overweldigend, en het participeren in de kunst verloopt als het deelhebben aan het Eucharistisch sacrament, et cetera <sup>9</sup> Deze analogieën komen zowel voor onder de noemer van Arbeid en Bezieling, als onder die van Victorie

<sup>7</sup> Thijm, *De restauratie der groote zaal op het Binnenhof*, p. 33 (vet door mij, bvhh), zie voorts paragraaf 3.3 "Een echt romantische illusie", Bandmann, 'Der Wandel der Materialbewertung', pp. 130-131, verwijst naar Ovidius, *Metamorfosen*, (z. 1, z. pl.) deel 2, p. 5

<sup>8</sup> Cuypers, *Verslag der officieele opening*, p. 20, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 8, 'Symetrie', p. 480, zie paragraaf 10.3 'De traditie van Pythagoras en Plato'

<sup>9</sup> Goethe, *Farbenlehre*, deel 1, pp. 642-652, 271-272, 311, De Stuers, opschrift boven de Oefenschool (Cuypers, 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling', p. 13), Thijm, *De Heilige Linie*, i h b p. 118, Stoks, 'Dr. P. J. H. Cuypers', p. 23, Thijm, *Over de Kompositie in de Kunst*, pp. 213-218, Broere, 'Bespiegeling, gezag en ervaring', pp. 106-108

De meest uitvoerige en esoterische staan in verband met het *Dogma de immaculata conceptio*, dat alleen daarom al zo'n belangrijke positie in deze studie inneemt, omdat uit de toepassing van de daaruit geputte metaforen eerst goed is gebleken hoe Thijm, zijn diepe en oprechte godsdienstige gevoelens ten spijt, de (schoonheid van de) kunst in haar wezen verstond in sacrale termen tot en met de zeer verheven, haast onbespreekbare mysteries van God, de sacramenten en Maria toe. Hoezeer zijn vriend Broere daarin ook kon meegaan, de theoloog zelf durfde dit gedachtengoed nauwelijks in een samenhangende esthetica te verwoorden. Anderzijds worstelde Thijm weer met het probleem dat dit werkelijk met geen mogelijkheid in het protestantse Holland als kunsttheorie viel te verkondigen, zeker niet in zijn positie als 'neutraal' hoogleraar in dienst van 's rijksoverheid. Dat De Stuers hem de helpende hand heeft geboden om het verdachte katholieke geestelijke cultuurgoed in acceptabele 'Oudhollandsche' metaforen te vertalen, is in het voorgaande overvloedig naar voren gekomen. Met name de analyse van het tableau met de drie gratien Schoon, Waar en Goed boven de entree tot de Oefenschool bij het Rijksmuseum, waarin het scala aan schoonheidsanalogieën haast onuitputtelijk is, toont de invloed van Thijm op het programmatistische denken van De Stuers. Onder zijn leiding ontwikkelde de referendaris een grote bedrevenheid in het ontwerpen van allegoriserende voorstellingen in een deels 'Oudhollandsche' iconografie, deels ultramontaanse symboliek. Al peinzende over hoe het toch mogelijk is dat juist deze indringende kennis van de 'Oudhollandsche' en humanistische metaforiek niet overgeleverd is, kan men een tweetal oorzaken aanwijzen. Op de voorgrond staat het opkomende Impressionisme, waardoor Thijms eigen leerlingen al geen belangstelling meer hadden voor de inhoudelijke lading van de kunst. Maar zeker zo belangrijk

lijkt mij de omstandigheid dat het wantrouwen tegen alles wat Cuypers, Thijm en De Stuers ondernamen tot op Tweede Kamer-niveau zo diep zat, dat het driemanschap uit een verkeerde, maar diplomatiek bedoelde vorm van terughoudende tact deze aspecten van zijn esthetica niet tezeer in het daglicht stelde.<sup>10</sup> Was men in staat geweest om ook op dit punt 'school' te maken, dan had cultuurhistorisch Nederland, hoe speculatief dit ook mag lijken, rond de eeuwwisseling voor wat betreft de iconografische en iconologische interpretatie van oude kunst vrijwel zeker een enorme voorsprong kunnen nemen. Nu moest in de twintigste eeuw het wiel opnieuw uitgevonden worden.

Tot slot van dit retrospectief kan geconcludeerd worden, dat de veronderstelling dat het mogelijk is om aan de hand van de begrippen en voorstellingen van Arbeid en Bezieling inzichtelijk te maken hoe Cuypers zelf over zijn creativiteit dacht, niet onterecht was. De half ironisch en half serieus bedoelde typering van zijn neef Lodewijk van Deyssel dat de artistieke deemoed van Cuypers in wezen pure hoogmoed was, kan in het licht van de voorgaande analyse volkomen terecht heten. De "*kunstenaar Gods*" was beslist van mening dat hij een uitverkorene was - in de visie van Thijm een nieuwe Beseleel<sup>11</sup> - die met alles begaafd was wat nodig was om ter meerdere eer en glorie van God evenzovele afgeleiden van de Ark des Verbonds, aardse schaduwen van het nieuwe Jeruzalem, te ontwerpen en te realiseren. Dankzij de even coherente als dwingende doctrine van zijn zwager Thijm bleken alle parafernalía van de onafhankelijke, romantische kunstenaar, die zijn artistieke vrijheid zorgvuldig bewaakt en zijn talent cultiveert en door een visionaire schepingsdrift in zijn verbeelding het ongeziene schoonheidsideaal weet te vatten en in symbolen te materialiseren, inpasbaar in het katholieke mensbeeld. Daarin werden persoonlijke vrijheid,

<sup>10</sup> Tibbe, R N. Roland Holst 1868-1938, pp. 27, Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten', p. 172, Brom, *Alberdingk Thijm*, pp. 178-181, Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', pp. 208-213.

<sup>11</sup> Tent cat. *Tentoonstelling der werken van dr P J H Cuypers* (1907), p. 43, Stoks, 'Dr P J H Cuypers', pp. 19-21, de bron van zijn andere titel *Gods eigen bouwheer* - toegerekend door Van Deyssel? - heb ik niet kunnen traceren.

talent, verbeelding en scheppingskracht beleden in termen van het deelhebben aan Gods natuur. Dit credo werd verrijkt door theologisch gewetigde, poëtische analogieën tussen God en de mens als een zwakke, maar optimaal functionerende afspiegeling van de Schepper. Voor de creatief participerende mens gold dan ook wat ik in de inleiding als definitie van stijl van Thijm aanhaalde: *“En de STIJL uit zich het krachtigst, onderscheidt zich het kenlijkst, niet in de wijziging der materiele voorwerpen naar de materiele behoefte - maar in de wijziging der schoonheidsuitdrukking, náar den voortbrengenden kunstenaar”*. De aan Cuypers toegemeten artistieke genade als kunstenaar bij de gratie Gods, werd in zijn ogen al heel in het bijzonder bevestigd door de vruchtbare inspiratie die hem in zijn oeuvre ten deel viel, die telkens weer als een goddelijke vonk het licht in hem opwekte, waarin hij zijn scheppingen zag bloeien: *“dat Licht is hem lief – want het is uit God en uit hemzelfen, en hij ziet dat het goed is”*, schreef Thijm over de bezielde kunstenaar.<sup>12</sup> Deze momenten van ‘enthousiasme’ in combinatie met studie, kennis en werkdrijf zouden er in de visie van het driemanschap zorg voor dragen dat het citaat van Vondel boven de westelijke ingangshal niet enkel de huldigingsmotieven behelsde voor de tentoongestelde ‘Oudhollandsche’ kunst, maar ook voor Cuypers’ *Gesamtkunstwerk* zelf. Ondanks het *“snaeterbecken”* van een virtuoos criticus als Carel Vosmaer, de adressen van de ‘opgekookte’ schilders van Pulchri Studio en het naijverige bestuur van de Maatschappij tot Bevordering van de Bouwkunst, kreeg dit de lauwerkrans van Victorie uitgereikt.

## 12.2 VAN ‘ARBEID EN BEZIELING’ NAAR ‘VERLEDEN, HEDEN EN TOEKOMST’

Ruskin is de *droomer*, hoog op de bergen, turend naar de uitgestrektheid aan zijn voeten, turend naar de jagende

wolken, die hoog boven zijn hoofd voorbij trekken. Viollet is de noeste *werkmán* op bergen en in valleien (H. J. M. Walenkamp in 1907).

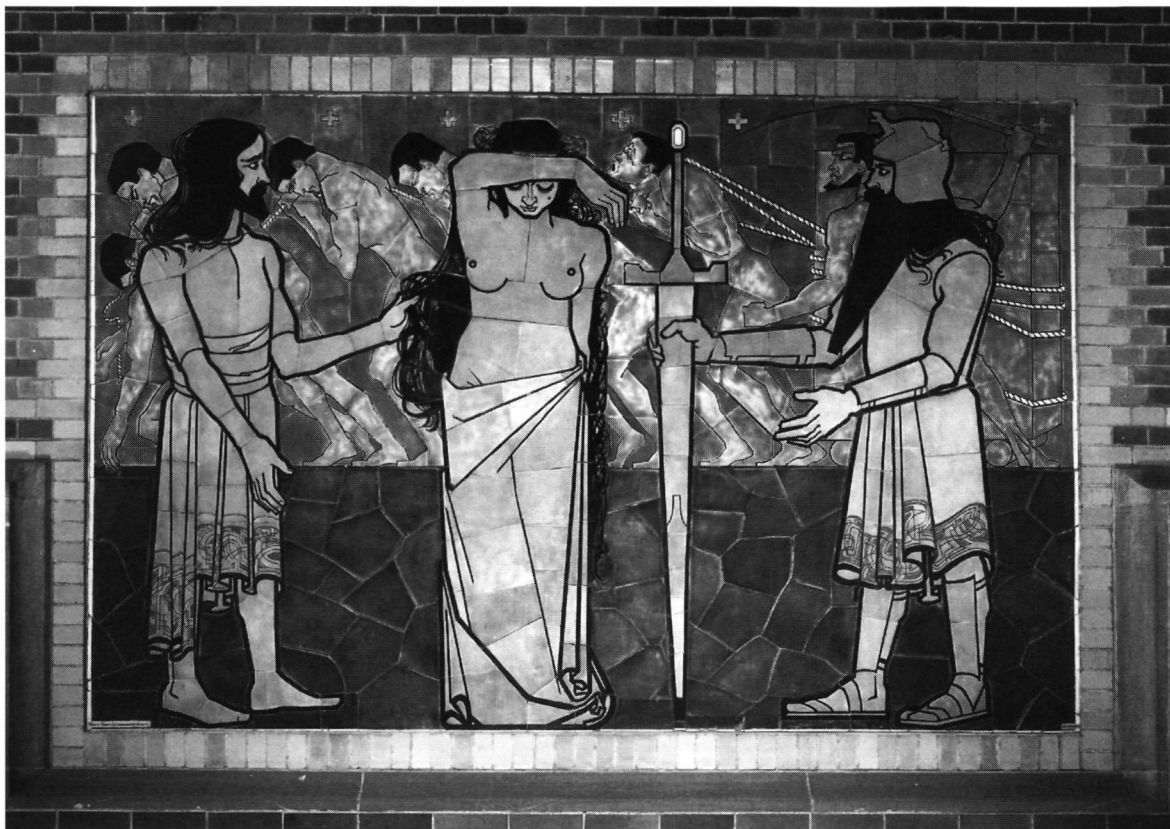
Aan het uitdenken en door leiding volvoeren van groote bouwwerken, vooral indien die eene bestemming hebben, bij welke een der groote waarden van de menschenamenleving gemoeid is, - politieke, historische, commercieele, industriele, religieuze waarden - is, als *arbeid van den menschegeest*, eene waardigheid eigen, die haar treffenden tegenkant vindt in het juist zeer nederige, in de *ambachtszijde* van het vak, in het oogenblik dat, in weêr en wind wel, de door den opzichter aanvaardden steen herkeurd wordt, die een deel zal zijn der bogen, waardoor een eeuwenoude fundamentele gedachte met kracht en zekerheid in nieuwe verbindingen zal worden vastgesteld (K. J. L. Alberdingk Thijm [Lodewijk van Deyssel] bij Cuypers’ negentigste verjaardag in 1917).<sup>13</sup>

Zoals uit de voorgaande citaten blijkt, was van de aansprekelijkheid van het concept van ‘Arbeid en Bezieling’ voor de generatie van na Cuypers nog niets teloor gegaan. Dit lijkt de invloed van zijn kunst te tekenen, hoewel daar tevens persoonlijke oorzaken voor aangewezen kunnen worden. Het variëren door Walenkamp en het zinspelen door Van Deyssel op Arbeid en Bezieling - de eerste een voormalige leerjongen van Cuypers, de tweede zijn toegenegen neef - klonk door tot in de triptiek *Verleden, Heden en Toekomst* van Jan Toorop in de Voorhal van de Beurs van H. P. Berlage, die aan het slot van dit ‘perspectief’ behandeld wordt. Impliciet blijkt daaruit dat Cuypers’ betekenis voor de vakbroeders na hem niet uitsluitend bepaald werd door enkel architectonische aspecten, maar ook het ideale vlak bestreek. Dit beeld wordt eveneens opgeroepen door zijn muzikale neef en een andere leerling. Terwijl de componist Alphons Diepenbrock Cuypers eerde om *“de Eenheid-zelve van Inhoud en Vorm”* in zijn werk, roemde Jean Lauweriks hem vanwege *“de*

<sup>12</sup> Thijm, *Over de Kompositie in de Kunst*, pp. 210, 218 (kaptalen door Thijm).

<sup>13</sup> Walenkamp, ‘Over hedendaagsche en toekomstige

bouwkunst’, pp. 306-307, K. J. L. Alberdingk Thijm (Van Deyssel), ‘De negentigjarige’, p. 109, Hubar, ‘“Een door de kunst in ‘t algemeen”’, pp. 212-213.



111 J. Toorop, Sectieltafel *Verleden* in de voorhal van de Koopmansbeurs van H.P. Berlage: de voorstelling betreft ruilhandel en slavernij in het verleden, maar vormt tevens een gerechtspaneel met als thema de Veroordeelde Onschuld, waarbij typologisch verwezen wordt naar de kariatiden van de Gevonniste Zonde in de vierschaar van het Raedhuys op de Dam van Jacob van Campen. Amsterdam 1903.

Herkomst: RDMZ Zeist.

*vormenschoonheid der verwerkelijkte idé*", die beide kunstenaars inherent zagen aan Cuypers' krachtige persoonlijkheid. Uit het vorige deel is duidelijk geworden dat Arbeid en Bezieling onder andere staan voor respectievelijk de beeldende vorm en de idee. Voor Lauweriks was Cuypers artisticeit uitvloeisel van zijn "nederige erkenning dat hij slechts werktuig was in hooger hand, waardoor zijne persoonlijkheid, geholpen door de fijnere vermo-

gens zijner intuïtie, werd tot bewuste drager der idé (...)". Volgens Diepenbrock droeg Cuypers als geen ander uit "dat alle vorm voor de zinnen uitbeelding is der gedachte". Refererend aan Nietzsche voegt hij er aan toe, dat hoewel het werk van zijn oom mogelijk "wederlegbaar" mocht wezen, hij behoorde tot die categorie denkers "wier persoonlijkheid onwederlegbaar was, wier type daarom onsterfelijk mocht heeten".<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Diepenbrock, 'Bij den zeventigsten verjaardag van Dr. P.J.H. Cuypers', p. 4; Lauweriks, 'Aan Dr. P.J.H.

Cuypers op zijn zeventigsten geboortedag 17 mei 1897', p. 8.

Juist dit laatste maakte Cuypers, zoals met name aan de hand van het oordeel van zijn neef - Thijms zoon - Van Deyssel nagegaan kan worden, bij de jongeren onweerstaanbaar. Een van de meest boeiende getuigenissen daarover betreft de al vaker aangehaalde biografie van Van Deyssel - als A J - over Thijm uit 1893, waarin hij een opvallend grote passage aan de zwager en beste vriend van zijn vader wijdde.<sup>15</sup> Zijn visie formuleerde hij subtiel genoeg door vragenderwijs tot een waardering van Cuypers' kunstenaarschap te komen. Laten we aannemen, meende Van Deyssel, dat Cuypers' stijl uit de toon valt, niet eigentijds, noch voldoende nationaal, als zij beschouwd wordt binnen het negentiende-eeuwse Hollandse kunstklimaat: "*dan zal hier toch onmiddellijk bij bedacht moeten worden welk een krachtige kunstenaarsziel moet het zijn, die zich, tegen de tradities en den aard van het land in ( ) aldus te imponeren weet*". De consequentie van deze overweging is dat Van Deyssel de bewuste kanttekening bij Cuypers' werk als ongeschikt beoordelingscriterium terzijde schoof. Hij achtte het bewonderenswaardig dat deze "*moderne middeneeuwer*" - een bijna verdwaalde in het protestantse Nederland - de stijl ervan zo wist te herscheppen, dat "*allerwege in stad en land de monumentale getuigenis komt te staan van zijn begrip en zijne kunstenaarsziel*". Al zou het zo zijn dat een volgende generatie zich daarin niet meer kan herkennen, dan mag dat net zomin als de voorgaande kritiek een positief oordeel in de weg staan. Zinspelend op zijn eigen positie trok Van Deyssel een parallel met de

gang van zaken in de literatuur. Hij meende dat een dergelijke situatie zich daar "*ook zoo duidelijk voordoet, waar de eene generatie revolutionair optreedt tegen hare voorgangster en, naar haar schoonheidsbegrip, in nieuweren stijl haar werken bouwt*"<sup>16</sup>. Zelden zal men zo'n treffende omschrijving vinden van het streven van de *jeunesse doree* in de architectuur eind vorige eeuw. Mannen als H P Berlage, K P C de Bazel, J L M Lauweriks en J E van der Pek hebben zich beurtelings afgezet tegen de onverzoenlijk beleden artistieke opvattingen van Cuypers om hem later zoals Van Deyssel dat zo fraai formuleerde "*den cijns van hoogachting te betalen*"<sup>17</sup>.

Bij de bespreking van Cuypers' opus magnum, het Rijksmuseum, rekende Van Deyssel terloops af met de journalistiek. Volgens hem beschikten de beoefenaren ervan vaak over niet meer dan een alledaagse vaardigheid om het polemisch talent van anderen na te doen. Hij vond het ronduit onaangenaam hen in vluchtige kranteartikelen te "*hooren gekschieren over bouwwerken, die niet in alle opzichten welgeslaagd mogen zijn, maar in elk geval het bestaan eener eerbiedwaardige schoonheidsbegeerte en eener bewonderenswaardige werkkraft bij hun maker bewijzen*"<sup>18</sup>. Daarmee bracht Van Deyssel in het voorbijgaan hulde aan het door zijn vader nader gepreciseerde tweetal Arbeid en Bezieling die onder meer corresponderen met de termen "*werkkraft*" en "*schoonheidsbegeerte*". De aangehaalde passage uit Van Deyssels biografie vormde de overgang naar zijn kritiek op het gebouw. In het kort komt die er op neer dat hij de mening deelde

<sup>15</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, pp 106-117, Hubar, "Een door de kunst in 't algemeen", pp 210-220, Geurts, 'Pierre Cuypers probeert Van Deyssel tot andere gedachten te brengen', 114-115.

<sup>16</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, pp 108-109, Hubar, "Fen door de kunst in 't algemeen", p 212, Lauweriks en De Bazel vertrokken met ruzie bij Cuypers vanwege hun 'theosofische' opvattingen. GAR FAC V 4 nr 54. Brieven van Cuypers aan zoon Jos, d d 1895, nrs 798 en 801, hierbij speelde ook architect Walenkamp, opgeleid bij Cuypers en later onder meer werkzaam bij Berlage, een rol, zie daarover onder meer Bax, 'De onbekende Walenkamp', pp 2-6, Lauweriks schreef een zeer evocatieve

huldeblijk 'Aan Dr P J H Cuypers op zijn zevenstigste geboortedag 17 mei 1897', pp 6-9, voor Berlage's houding zie met name 'Over architectuur', deel 2 (1896), pp 214-222, hierin heeft Berlage integraal het artikel opgenomen van J E van der Pek, 'Bouwen-in-stijl', uit *De Amsterdammer*, ibidem, pp 223-233, zie verder Berlage, 'Dr P J H Cuypers', p 1, en voorts over de houding van de 'jongeren' Brom, *Romantiek en Katholicisme in Nederland*, deel 1, pp 321-336.

<sup>17</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, p 115, Hubar, "Een door de kunst in 't algemeen", p 212.

<sup>18</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, p 110, Prick, *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel*, pp 8-39, 54-83.

van hen die ervan overtuigd waren dat in het "konflikt" tussen de twee kunsten de architectuur de overhand genomen had. Noch de schilders uit die tijd, met op de voorgrond leden van het Haagse genootschap Pulchri Studio - waaronder Jozef Israëls en anderen uit de Haagse school - noch de kunstcritici konden instemmen met het rijk uitgemonterde Rijksmuseum. Waren de bonite kleuren al een steen des aanstoots, sterker nog gold dat voor de hier nauw mee samenhangende werking van het licht. Van Deyssel vertolkte het algemene ongenoegen van zijn generatie, toen hij stelde dat Cuypers een juiste aanpak van de belichting ondergeschikt had gemaakt aan zijn architecturale antwoord op de Hollandse meesters uit de Gouden Eeuw. Zijn eigenlijke streven had moeten zijn, "dat schooner dan ooit het daglicht op de onsterfelijke meesterwerken viel, dat die meester werken in een licht stonden zooals hen nog nooit had beschenen, dat zij dientengevolge nu ook beter begrepen en gevoeld werden en meer genot verschaften dan ooit te voren".<sup>19</sup> Aan deze museale variant van l'art pour l'art - l'objet pour l'objet - had Cuypers al zijn architecturale ideeën op moeten offeren.

Van Deyssels 'In Memoriam' in *De Nieuwe Gids* bevestigt dat het 'waarom' van zijn waardering vooral gezien moet worden in het hoogst individuele van Cuypers' kunst. In tegenstelling tot Thijm senior die - ten onrechte - in de ogen van zijn zoon de aansluiting met de jongere generatie had gemist, kenmerkte Cuypers' persoonlijkheid zich door een blijvende jeugdigheid, gekoppeld aan een sterk zelfbewustzijn. Dit bracht hem volgens Van Deyssel tot een strijdbaar uitdragen van zijn beginselen en zijn overtuiging. Cuypers wist zijn doel te bereiken, waardoor ruimtelijk Nederland die "zich overal vastgezet hebbende vorm" kreeg die hij de juiste achte. Deze visionaire pas-

sage vervoerde Van Deyssel tot de al vaker vermelde, bijna Thijmuaanse omschrijving van Cuypers' kunstenaarschap. Want bij al het succes dat Cuypers ten deel viel, "kenmerkte hij zich steeds door den heiligen deemoed van den kunstenaar. Deemoed, die niet anders was dan de eenvoud van den waren hoogmoed". De ene eigenschap was sterk gekleurd door zijn diepe geloof, de andere door zijn artisticeiteit die maakte dat Cuypers "de kunst boven alles in het maatschappelijk leven" stelde.<sup>20</sup> Dit prominente 'Tachtiger' oordeel werd vermoedelijk door Thijm en Cuypers gedeeld, zij het dan uitsluitend in de context van het oerkatholieke concept van 'kunstenaar bij de gratie Gods' en 'Gods eigen bouwheer'. In de ogen van Van Deyssel handhaafde Cuypers dan ook het echte "kunstenaarstype". Op krachtige wijze wist hij à la Kloos 'allerindividueelst' uitdrukking te geven aan de eigen artisticeiteit, desnoods dwars tegen de stroom in. Zo kon zijn neef hem herdenken als de man "die iets groots van zijn leven maakte door iets groots buiten zich tot stand te brengen".<sup>21</sup>

Het is interessant om de karakterschets van Van Deyssel te vergelijken met het oordeel van zijn tijdgenoot H. P. Berlage. In een artikel uit 1896 verzuchtte deze dat hij alle 'moderne' eclectische architectuur zo slecht vond, omdat deze geen uiting was van kunstenaars, "want zij alleen hebben de hartstocht, d i de liefde". Juist hierin onderscheidde zich volgens Berlage Cuypers' kunst. "En het is niet dat zij door mij zoo hoog wordt gesteld, omdat ik alles wat Cuypers heeft gemaakt met blinde ingenomenheid bewonder, maar omdat die kunst is de uiting van een kunstenaar, d i van een hartstochtelijk voelende persoonlijkheid". In de trant van Van Deyssel stelde Berlage dat Cuypers met haast feilloze beslistheid gewerkt heeft in het genre dat hem het mooiste leek, dat van de middeleeuwse

<sup>19</sup> A. J. J. A. Alberdingk Thijm, pp. 111-113, Hubar, 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum te Amsterdam', pp. 68-71, Hubar, "Een door de kunst in 't algemeen", pp. 214-218.

<sup>20</sup> K. J. L. Alberdingk Thijm, 'In memoriam' (*De Nieuwe Gids* van 1921) werd overgenomen in *Dr P. J. H. Cuypers Gedenkboek 1827-1927*, onder de titel 'Dr P. J. H. Cuypers',

ibidem, pp. 67, 69.

<sup>21</sup> K. J. L. Alberdingk Thijm, 'Dr P. J. H. Cuypers', p. 67, voor het belang van dit soort grootheid zie ook Prick, *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel*, p. 20, voor Kloos zie Van Vriesland (ed.), *Spiegel van de Nederlandse poëzie*, deel 3, p. 271.

kunst Voor Berlage was daarmee de kern van Cuypers' oeuvre geanalyseerd behalve dat sterke persoonlijke cachet droeg het zijns inziens het kenmerk van alle grote middeleeuwse architectuur Het was een kunst van een logische en ambachtelijke samenstelling, waarbinnen een harmonisch samengaan van bouw-, beeldhouw- en schilderkunst werd nagestreefd Cuypers' sterkste punt was echter voor Berlage tevens zijn zwakste kant hij was teveel middeleeuwer gebleven Berlage doelde daarmee getrouw aan zijn eigen normen - grote architecturale lijnen, heldere volumes en compacte massa's bepalen het bouwkunstig hoofdmoment - op de afleidende hoeveelheid details, zowel in Cuypers' werk als in de middeleeuwse architectuur Vice versa meende Cuypers hetzelfde, toen hij in 1903 in voorts opgetogen bewoordingen Berlages Beurs voor de NRC besprak Deze opdracht aan zijn jongere collega had hij nog helpen bewerkstelligen<sup>22</sup>

Opmerkelijk genoeg zouden in het decoratieprogramma van de Beurs, waarin, zoals kort is aangestipt, veel van de ideeën van Cuypers en Thijm over de zingeving van architectuur herkend kunnen worden, de begrippen Arbeid en Bezieling doorwerken en wel in het drieluik *Verleden, Heden en Toekomst* van Jan Toorop Toorop maakte deel uit van een ploeg van zeven kunstenaars, onder wie R N Roland Holst en Antoon Derkinderen, met wie Berlage met wisselend succes en meestal in langdurig overleg aan de decoratie van de Beurs samenwerkte Ten behoeve van dit inrichtingsproject bepaalde de architect voor een belangrijk deel samen met de dichter Albert Verwey de hoofdlijnen en de kunstenaars de invulling Dat dit niet altijd even goed slaagde werd duidelijk bij de eerder vermelde opmerking van Derkinderen, die Verwey verweet dat hij de rol van Thijm in het versieringsprogramma van de Beurs voor zich opeiste,

waardoor voor andermans ideeën geen ruimte overbleef Met Toorop behoorde Derkinderen tot de groep academieleerlingen, waarmee Thijm een niet onhartelijke verhouding vol onbegrip en misverstand had Dat nam niet weg dat zijn opvattingen over de betekenisdragende functie van architectuur en decoratie, zoals Lieske Tibbe in haar monografie over R N Roland Holst uiteenzet, voor de programmamakers en uitvoerende kunstenaars bij de Beurs de toon hebben gezet<sup>23</sup>

Wat betreft de - nauwelijks - invloed van Cuypers mag benadrukt worden dat Berlage hem reeds vanaf zijn jonge jaren kende als overbuurman van het ouderlijk huis in de Vondelstraat. Later zou Berlage vanaf circa 1885 tot 1896 les geven aan de Quellinusschool die zich door toedoen van Cuypers en De Stuers vanuit de bouwloods bij het Rijksmuseum ontwikkeld had Vermoedelijk is Berlage door deze werkkring attent gemaakt op *De Heilige Linie* van Thijm, welk boek hij in 1890 voor de prijsvraag voor de bouw van een protestantse kerk (sic) in Amersfoort gebruikte Veel van Thijms opvattingen over de symboliek en iconologie van het bouwen waren Berlage vertrouwd, doordat hij ze kende van de theorieën van zijn leermeester Gottfried Semper Zo bevestigde Thijm onder meer Sempers stelling dat in de kunst een beperkt aantal oeroude vormen en typen in eindeloze variaties telkens weer terugkeerde Daartoe behoorde zowel het uitvoerig behandelde schema van de tempel, als dat van de oertypische tent, welk motief bij de Beurs zo'n belangrijke rol heeft gespeeld Aan deze categorie kan men elementen toevoegen als het frontispies, de drieledige schema's, de triomfpoort, et cetera Gelet op deze verwante achtergronden behoeft het dan ook geen verbazing te wekken dat de Beurs iconologische en decoratieve patronen vertoont, waarin zowel Berlage als Cuypers zich

<sup>22</sup> Berlage, 'Over architectuur', deel 2 (1896), p. 217 (citaat), 218-220, Hubar, 'Een door de kunst in 't algemeen', pp. 216-217, Cuypers, 'De nieuwe beurs van Amsterdam', GAR, FAC V 4, brief nr 829 van Cuypers aan Jos, d.d. 27 januari 1896

<sup>23</sup> Singelenberg, *H P Berlage*, p. 136, Bock, *Anfänge einer*

*neuen Architektur*, pp. 348-349, 375, Hubar, 'Dispersieert niet', Tibbe, *R N Roland Holst 1868-1938*, pp. 27-32, 80-87, Broekhuis, 'Antoon Derkinderen en de Beurs van Berlage', i h b p. 7, Tentcat *Antoon Derkinderen 1859-1925*, pp. 40, 89-94, Brom, *Alberdingk Thijm*, pp. 177-181, 239-247



112 J. Toorop, Sectieltafel *Toekomst* in de voorhal van de Koopmansbeurs van H.P. Berlage: dit toont Christus die, zelf slachtoffer van valse rechtspraak - geselroede - door zijn lijden uitzicht biedt op de voorgoed vrije maatschappij: de scène met de Samaritaanse vrouw bij de put is gebaseerd op Johannes 4:1-24 en verwijst naar de tijd na de Verlossing. Amsterdam 1903.

Herkomt: RDMZ Zeist.

konden vinden.<sup>24</sup> Deze zijn onder andere aanwezig in de monumentale entree en de vestibule aan het Beursplein, waar zich het drieluik *Verleden, Heden en Toekomst* bevindt. Ook hierbij laat zich, zoals we zullen zien, het adagium van de traditie gelden.

De betekenis van toegangsportalen en vestibule

les lijkt in de overheidsarchitectuur in het derde kwart van de negentiende en de vroege twintigste eeuw een zeer bepaalde symbolische inhoud te hebben gekregen. Deze ontwikkeling valt vooral te bespeuren bij de rijksgebouwen die tot stand kwamen onder de verantwoordelijkheid van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het Mi-

<sup>24</sup> Berlage, 'Dr. P.J.H. Cuypers', p. 1; Hubar, 'De vervalsende werking van het isolement'; Singelenberg, *H.P. Berlage*, pp. 49, 179, 190, 218, 220, IX, noot 24, X, noot 31; Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, 130-131; Thijm had werk van Semper in zijn bibliotheek: *Collections scientifiques*

*ques & artistiques formées par feu monsieur le Dr. J.A. Alberdingk Thijm*, deel 4, *Histoire, Beaux-Arts - Musique*, pp. 20-34, 38, nr 5129, 15 dln architectuur waaronder G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851.



nisterie van Binnenlandse Zaken, waar De Stuers de scepter zwaaid. Vooral waar de metafoor 'tempel' van toepassing was, kan de voorhal, zoals ook aangegeven wordt door *De Heilige Linie*, geïnterpreteerd worden als het 'voorgeborchte', waar zich de overgang voltrok van de 'ongewijde' buitenwereld naar het 'sacrale' interieur. In de vorige hoofdstukken is uitvoerig gewezen op de betekenis van de Roermondse Teekenschool en het Rijksmuseum als 'tempel der kunst', terwijl in het voorbijgaan gewezen werd op de uitstraling van het Algemeen Rijksarchief (1902) te 's-Gravenhage van Jacob van Lokhorst als 'tempel der historie'. In het geval van de Beurs heeft Bock in zijn naslagwerk aangetoond, dat het epitheton 'tempel van de handel' vooral bij de beginontwerpen van groot belang is geweest. Dat het ook bij de uiteindelijke vormgeving nog meespeelde toont de even selectieve als doordachte wijze waarop Berlage gebruik maakte van het frontispies: de driehoekige topgevel. Terwijl, zoals uitvoerig aan de orde kwam, Thijm dit element in *De Heilige Linie* noemde als teken van het verheven sacrale karakter van een gebouw, stelde Berlage sterk leunend op Semper vast: "*dat het driehoekige dak bij overlevering, sedert de oudste tijden en bij alle volkeren als zinnebeeld van het heiligste, het godshuis, gold*" (1904).<sup>25</sup> Berlage paste de driehoekige topgevel - net als zijn collega's Cuypers en Van Lokhorst - vooral daar toe waar een representatieve entree geaccentueerd moest worden en het publiek de boodschap van het gebouw voorgehouden kon worden: in dit geval zowel boven de ingang aan het Damrak als die aan het Beursplein. Hun bijzondere karakter komt tevens tot uitdrukking via het driedelige triomfpoortmotief en de opgaande treden, waarin Bock de invloed bespeurt van de iconologische opzet van het Stadhuis op de Dam van Jacob van Campen.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 347-348, 351-355, Singelenberg, *H. P. Berlage*, pp. 18, 233, voor het iconologische begrip 'tempel' zie met name de paragrafen 4.4.1 'De titel van tempel', 5.1.2 'De inzendingen van Cuypers in 1863 en 1874' en 5.2 'Beschrijvende analyse van het complex en de voorgevel'.

Dit vormde niet alleen voor de Beurs, maar zoals betoogd, ook voor het Rijksmuseum een belangrijk model.

In de toegangshal van de entree aan het Beursplein werd in 1903 het drieluik *Verleden, Heden en Toekomst* van Jan Toorop opgesteld. Ondanks de zure kritiek in de pers vanwege de ontoegankelijk geachte inhoud van de voorstellingen, werd de triptiek na de verbouwing van 1906 - afgedwongen door de verzakkingen aan de zuidzijde van de Beurs - herplaatst in de aanmerkelijk vergrote vestibule. Het linkerluik *Verleden* betreft de ruilhandel en de slavernij in het verleden, maar vormt door de typologische verwijzing naar de kariatiden in de Vierschaar van het Stadhuis van Jacob van Campen tevens een gerechtspaneel. Terwijl in de laatste ruimte de Gevonniste Zonde is uitgebeeld, gaat het in Toorops voorstelling om de Veroordeelde Onschuld. Het middenpaneel *Heden* verbeeldt het 'huidige' verscheurde industriële tijdperk, waarin de arbeiders naar links en de gevestigde orde naar rechts marcheert. Tussen een geharnaste vrouw met hamer en roos en een arbeider met hamer staat in de klassieke houding van peinzers een man achter een klok, die het tijdstip tien uur of tien voor twaalf aangeeft. Het rechtertableau *Toekomst* illustreert de ontmoeting van Christus met de Samaritaanse vrouw. Hoewel zij behoorde tot de laagste en meest geminachte klasse van de joodse samenleving, behandelde Christus haar als zijn gelijke: hij beloofde haar dat zij met alle andere volkeren en stammen op dezelfde voet aan de verlossing deel zal hebben.<sup>27</sup>

In de nieuwe dispositie van 1906 droeg de triptiek ongewijzigd bij aan de rijke iconologische geladenheid van het 'tempel'-complex. Deze inhoudelijke weelde werd onder meer bepaald door de verdere symboliek van de hoofdingang als 'voor-

<sup>26</sup> Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, p. 374.

<sup>27</sup> Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 349, 372-377, de relatie tussen de Samaritaanse vrouw en de laagste klasse van de maatschappij wordt door Bock niet gelegd, voorts Tibbe, *R. N. Roland Holst 1868-1938*, pp. 86-87.

portaal' of 'voorgeborchte', die, zoals gesteld, primair de schakel vormde tussen de buitenwereld en het 'heilige der heiligen'. In Thijms *Heilige Linie* is deze ruimte de plaats van overpeinzing; hij wordt met "den naam van *Paradijs* ( ) aangeduid als zijne eene plaats der verbeelding, voor de ongedoopten en boetenden, om in de gemeenschap der Kerk te worden opgenomen en deelachtig gemaakt aan de *Verdiensten van Christus* [tableau *Toekomst* (bvhh)], want *Paradijs* is ook de naam, die aan het Voorgeborchte, den 'Limbus patrum', werd gegeven"<sup>28</sup> Het voorgeborchte symboliseert daardoor tevens een fase die wordt doorgemaakt voordat men definitieve stappen zet. De triptiek *Verleden, Heden en Toekomst* houdt dan ook de bezoeker voor dat men zich dient te bezinnen op wat in het verleden gedaan is, om vandaag de juiste beslissingen te nemen die een heilzame toekomst zouden kunnen verzekeren. In zijn naslagwerk typeerde Bock de vestibule als de meest betekenisvolle ruimte in de Beurs, zij het dan dat hij de nadruk legde op de parallellen met de Vierschaar in het Stadhuis van Jacob van Campen. De aard van de voorstellingen van *Verleden, Heden en Toekomst* leent zich immers bij uitstek tot een interpretatie in de gerechtelijke sfeer. Met de ruilhandel en de slavernij wordt de rechteloze positie van overwonnen volkeren in het verleden aan de kaak gesteld. Ten aanzien van het 'huidige' industriële tijdperk met zijn tegenstellingen en menonwaardige aspecten wordt een oordeel geveld over de machts- en economische structuren van de burgerlijke klassemaatschappij.<sup>29</sup> Daarentegen behelst de toekomst de vervulling van de belofte van Christus

aan de Samaritaanse vrouw, die als lid van de klasse der paria's door de verlossing eindelijk gelijkberechtigd zal worden.

Gezien de wijze waarop Berlage en Verwey voortdurend in de Beurs zowel stilistische ontleeningen als zingevende, christelijke motieven met elkaar vermengen tot een complex geheel, mag het samenvallen van bepaalde symbolische patronen niet verbazen. Juist in de sfeer van het gedachtengoed van Thijm enerzijds en de denkweld van Dante anderzijds, met wier werk Verwey goed tot zeer vertrouwd was, kan het voorportaal de sacrale en gerechtelijke aspecten goed verenigen. Thijms gedicht *Het Voorgeborchte* was geïnspireerd op de *Divina Commedia* en hield in onvervalst apocalyptische termen, net als dat werk, een scherpe veroordeling in van het morele en maatschappelijke faillissement van de eigen tijd. Traditioneel was het voorgeborchte of *limbus patrum* de plaats waar de oudtestamentische rechtvaardigen de verlossing afwachten. Door Thijm literair getekend als een overwelfde hal met toren, vormde deze ruimte, zoals aangegeven, tevens het terrein van de "boetenden" alwaar men ook zinnebeeldig uitzicht had op Gods rijk. De nederdaling van dit hemelse Jeruzalem, het visioen waarmee Thijm zijn *Heilige Linie* opende, werd door Johannes voorspeld na het laatste oordeel. Voorafbeelding van deze utopische gemeenschap vormden de aardse afgeleiden van de *Caelestis urbs*, 'tempels', die Cuypers onder meer door het Rijksmuseum had gerealiseerd.<sup>30</sup> Het decoratieprogramma voor de Beurs van Verwey, die wel vaker christelijke metaforen inzette om zijn denkbeel-

<sup>28</sup> Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 86-88 (vet=cursief bij Thijm). In de zin van 'stadium vooraf' gebruikt ook Lodewijk van Deyssel (A J, J A *Alberdingk Thijm*, p. 17) het begrip 'voorportaal'. "De moderne artistieke psychologie, met haar voorportaal, het moderne artistieke observatie-vermogen, was aan Alberdingk Thijm vreemd."

<sup>29</sup> Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 372-377.

<sup>30</sup> Thijm, *Het voorgeborchte* (1853), Maas, J A *Alberdingk Thijm*, pp. 41-44, 47-58; Thijm, *De Heilige Linie*, 11-12, 86-87; Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 347-350, voor Verwey zie aldaar pp. 378-379, noot 21, voor Ver-

wey en Thijm zie Van der Plas, *Vader Thijm*, pp. 296, 609, 620, 644, de negentiende eeuw kende een grote Danteverering, zoals ook blijkt uit Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, p. 366. Dante's *Divina Commedia* werd door Verwey in 1923 vertaald, voor zijn 'leerling', de dichteres Henriette Roland Holst-van der Schalk, vrouw van R N Roland Holst vormde dit werk uitgangspunt van een van haar belangrijkste bundels, *De vrouw in het woud*, Rotterdam 1912. Vgl. haar autobiografie *Het vuur brandde voort*, Berlage pp. 70, 84, 95 (Beurs), 112, 139, (Dantes invloed) 69-71, 77.

den te verduidelijken, ging socialistisch vertaald van deze 'eenheid der gedachte' uit. De achterliggende 1 mei-sfeer werd beeldend geschetst door zijn 'leerling', Henriëtte Roland Holst-van der Schalk: "*Forser en forser zwol het lied aan: 'Op socialisten, sluit de rijen.' De nieuwe gemeenschap, zij was geen utopische verwachting van komende tijden. Wij beleefden haar, wij hielpen haar worden - 'Het Koninkrijk Gods is binnen in u' -*".<sup>31</sup> Niet zomaar sprak Verwey in zijn programma op visionaire wijze, vergelijkbaar met Thijm in *De Heilige Linie*, van een vrij geworden mensheid: zij zal geen strijd meer kennen voor het bestaan en de Beurs zien als "*tempel*" van een "*dan-vreemde Godheid*" (van de handel), en tevens als "*groot gemeenschapshuis*" en voorafbeelding van de nieuwe maatschappij. Dit visioen werd uitgewerkt in het reliëf boven de entree aan het Beursplein en herhaald in de trits *Verleden, Heden en Toekomst*. Houdt, nogmaals, *Verleden* de bezoeker een spiegel voor van de onrechtvaardigheid in een samenleving van geweld, uitbuiting en onderdrukking, *Toekomst* toont Christus die, zelf slachtoffer van valse rechtspraak - men vergelijkte het attribuut van de geselroede - door zijn lijden uitzicht biedt op een voorgoed vrije maatschappij: de scène bij de put is gebaseerd op *Johannes 4:1-42* en verwijst naar de tijd na de Verlossing, waarin de mensheid, ook immaterieel, geen dorst meer zal lijden en de vrucht van de arbeid geplukt zal zijn. Dit laatste wordt verbeeld door de landman die zijn gereedschappen binnenzet.<sup>32</sup>

In de verbindende schakel, het tableau *Heden*, staan tegen de achtergrond van het 'raderwerk der maatschappij' een geharnaste vrouw met roos en hamer als vreedzame en werkwillige Minerva en een werkman met hamer als twintigste-eeuwse Vulcanus. Deze goden hadden, zoals Thijm nog verhaalde, volgens Homerus en Plato de mens-

heid de kostelijke ambachten geleerd en de grondslag gelegd voor de technische beschaving. De afgebeelde figuren kunnen onder meer herleid worden tot de beide tableaux met Bezieling en Arbeid in de gevel van de Roermondse Teekenschool, die in sterke mate van hun katholieke en middeleeuwse lading zijn ontdaan. Is de samenhang tussen Arbeid en Vulcanus evident, Minerva zou ten opzichte van Bezieling de geprofaaneerde Wijsheid kunnen voorstellen, die niet langer de momentane goddelijke inspiratie benadrukt, maar eerder het door ervaring (arbeid) verrijkte, aangeboren talent. Tussen Minerva en Vulcanus staat een naakte man in de klassieke houding van de Peinzer als een moderne Prometheus, die in Thijms woorden volgens Plato de goden het hemelse vuur ontnam, "*de gaven van Minerva, den gloed van Vulkaan*". Door het betugelen van dit element verwijst hij naar de menselijke, nagenoeg 'godgelijke' beheersing van geest en stof, die de grondslag vormt van de maatschappij met haar nijverheid, wetenschap en handel. De plaats van 'Prometheus' bij de klok, die tevens het hart is van het raderwerk, zou aan kunnen duiden dat de tijd aan zijn zijde staat en hij rustig en zeker het sein af kan wachten waarmee het nieuwe, 'vrije' tijdperk wordt ingeluid.<sup>33</sup>

De conclusie kan kort zijn: verschillende ingrediënten die, zoals uit het voorgaande deel is gebleken, de voorgevel van het Rijksmuseum programmatisch tot een lofzang op de utopische - katholieke en artistieke - gemeenschap maken, zijn bij de Beurs in een 'socialistische' context vertaald. Deze concordantie behoeft nogmaals niet enkel in het licht gezien te worden van de blijvende aansprekelijkheid van een aantal elementaire principes in de kunst - het adagium van de traditie - maar tekent tevens de verhouding tussen de beide generaties. In de visie van de

<sup>31</sup> H. Roland Holst-van der Schalk, *Het vuur brandde voort*, p. 101.

<sup>32</sup> Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 378-379, noot 21; Tibbe, *R.N. Roland Holst 1868-1938*, pp. 81-83, citeert de sierkunstenaar Jac. van den Bosch die van de gesprekken tussen de architect, de dichter en de kunst-

naars in de bouwkeet van de Beurs onder meer Berlages typering onthield van de toekomstige betekenis van de Beurs als "*groot gemeenschapshuis*"

<sup>33</sup> Thijm, *Over de Kompositie in de Kunst*, p. 211; Panofsky, *Iconologie*, p. 41; de preciese betekenis van de klok blijft speculatief.

'jongeren' was Cuypers een kunstenaar die, vergelijkbaar met hun eigen streven, dwars tegen de gevestigde - protestantse - orde in zijn beginselen over geloof en kunst trouw bleef. Door deze onverzettelikheden slaagde hij erin een stempel te drukken op de ruimtelijke samenhang van Nederland. Daarbij was het minder relevant dat zijn gotiserende vormtaal rond 1900 nauwelijks meer avant-gardistisch kon heten, dan dat Cuypers zijn artistieke gevoel op het krachtigst had weten uit te drukken in zijn architectuur. Hij had deze tot voertuig gemaakt van zijn credo, in zijn geval identiek met het credo van de kerk. Vol heft werd hij dan ook door Van Deyssel getypeerd als een *"moderne middeneeuwer"*<sup>34</sup>. Dit enthousiasme van kunstenaars als Berlage, Van Deyssel, Derkinderen, Diepenbroek, Roland Holst, Lauweriks en anderen onthult in het voorbijgaan hun kennis van de esthetica van Thijm en Cuypers,

waarmee zij of door persoonlijk contact vertrouwd waren geraakt, of als leerjongen aan Cuypers' architectenbureau, of als Thijms leerling aan de Rijksakademie. Op grond van het voorgaande zou men onder meer kunnen concluderen dat, hoewel de jongere generatie geheel andere prioriteiten stelde dan Cuypers, haar mening over hem een gemoderniseerde, maar toch getrouwe, zij het op enkele punten wat verre weerklank vormt van de theorieën over kunst en creativiteit, symboliek en maatschappelijke integratie van Thijm, Cuypers en De Stuers. De 'romantisch' doordrenkte doctrine van het driemanschap bleek voor de 'jongeren' voldoende in zich te bergen om er herkenningpunten in te ontdekken, die niet alleen recht deden aan hun idealen, maar ook een pre-text boden om Cuypers als voorganger te incorporeren.

<sup>34</sup> A J, J A Alberdingk Thijm, p. 108



## VI BIJLAGEN



# 13 CAELESTIS URBS JERUSALEM

Hymnus in festo dedicationis ecclesiae<sup>1</sup>

Caelestis urbs Jerusalem,  
Beata pacis visio,  
Quae celsa de viventibus  
Saxis ad astra tolleris,  
Sponsaeque ritu cingeris  
Mille angelorum millibus

O sorte nupta prospera,  
Dotata Patris gloria,  
Respersa Sponsi gratia,  
Regina formosissima,  
Christo jugata principi,  
Caeli corusca civitas

Hic margaritis emicant,  
Patentque cunctis ostia  
Virtute namque praevia  
Mortalis illuc ducitur,  
Amore Christi percitus,  
Quisquis tormenta sustulit

Scalpri salubris ictibus,  
Et tunsione plurima,  
Fabri polita malleo  
Hanc saxa molem construunt  
Aptisque juncta nexibus  
Locantur in fastigio

Decus Parenti debitum  
Sit in aeternum Altissimo,  
Natoque Patris Unico,  
Et indyto Paraclito,  
Cui laus, potestas, gloria  
Sit per aeterna saecula

---

<sup>1</sup> De tekst is ontleend aan de versie die A. Diepenbrock gebruikte en waarvan zijn priester-vriend, de musico-loog mgr J. A. S. van Schaik, een vertaling verzorgde die hier benut is als uitgangspunt voor de gegeven vertaling, met dank aan Kees Peeters en Rens Swart, in deze hym-

Hymne bij het feest van de kerkwijding

Hemelse stad Jeruzalem,  
Zalig visioen van vrede,  
U die zich door de levende stenen  
verheft tot aan de hoogte der sterren,  
En zich bij de ceremonie van de bruid  
door duizend maal duizend engelen  
omringt

Uit een voorspoedig lot gehuwd,  
Begunstigd door de glorie van de Vader,  
En met de gratie van de Bruidegom  
bestrooid, o allerschoonste Koningin,  
bent U met Christus de vorst getrouwd,  
De schitterende stad van de hemel

Hier blinken de deuren van parels  
en staan zij voor iedereen open,  
want door de deugd vooropgegaan  
wordt de sterveling hierheen gevoerd  
al wie door Christus' liefde bewogen,  
de kwellingen ondergaat

Door de krachtige slagen van de beitel  
En onophoudelijk geklop  
Gepolijst door de hamer van de werkmans  
Bouwen de (levende) stenen dit gevaarte  
En samengevoegd in hecht verband  
Worden zij in het frontispies gevoegd

Aan de Vader is de eer verschuldigd,  
de Hoogste in de eeuwigheid,  
En aan de Eniggeborene van de Vader,  
En de befaamde vertrooster  
Aan wie roem, macht en glorie zij  
Door de eeuwigdurende eeuwen heen

---

ne staat Maria als Koningin van de hemel, Christus' bruid, stad Gods en Kerk - zowel in de zin van levende gemeenschap als gebouw - centraal, welke metaforen en titels geïntegreerd zijn in het Dogma de immaculata conceptione, pp. 69 e v





## 14 DE AFORISMEN VAN THIJM<sup>1</sup>

Die van geestdriftvolle liefde voor het schoone vervuld is, draagt op aarde het beeld van het ideale, is de vertegenwoordiger van het ideale en van de kracht die tot het ideale opwekt. Hoe meer de mensch zich tot deze ideale wereld verheft en het wezen van het schoone aanschouwt, des te grooter deel heeft hij aan het goddelijke, dat is aan het ware eeuwige leven. *Plato*.

Wij meenen dat het schoone de glans is die van het licht van het goede uitstraalt. De schoonheid is in de lichamen een bloem van den vorm, die de stof overtreft ten gevolge van de macht van het ideale over het stoffelijke. Het schoone wordt erkend door een daartoe bestemd vermogen. Zonder het schoonheids [-gevoel; doorgestreept (bvhh)] -begrip in de ziel te bezitten, kan men het schoone niet genieten. Voor het schoone moet eene bewondering, en als het ware eene zoete verstomming, ook een verlangen en eene liefde opgewekt worden. Marsilius Ficinus

Hoe meer wij kunnen, des te gelijker worden wij aan de goddelijke beschaving, die alle ding wel kan. Het is ons van nature ingegeven dat wij gaarne alle dingen kunnen, om daardoor van alle dingen de waarheid te leeren kennen. De schilderkunst kan niet wel beoordeeld worden dan alleen door hen die zelf goede schilders zijn, maar voorwaar der anderen is het verborgen. Een schoon menschenbeeld te maken, dat kunt gij niet naar een mensch doen, want er leeft geen mensch op het aardrijk, die alle schoonheid in zich vereenigt, en geen is er of hij kan nog veel schooner zijn.

---

<sup>1</sup> NAI, Bedrijfsarchief Cuypers & Co, nr C 970: stukken betreffende het decoratieprogramma van het Rijksmuse-

um. Er leeft ook geen mensch op aarde die beslissend zeggen [kan - doorgestreept (bvhh)] mag hoe de allerschoonste gedaante van een mensch zou moeten zijn, niemand weet dat dan God alleen. Ik weet wel dat de afgunstigen hun gif niet bij zich houden, maar dat moet mij niet hinderen want dit hebben de groote mannen ook moeten ondervinden. Ik weet wel dat het gemakkelijker is iedere zaak te berispen, dan een betere te maken. C.V.

Het schoone is de overeenstemming en treffende verwerkelijking van het inwendige in het uitwendige. Fischer

Streef naar het schoone, en als gij dit hebt, zal het goede van zelf uw deel worden. Shaftesbury

Die van niemand wil overnemen als van zich zelve alleen, zal zich weldra gebracht zien tot de ellendigste navolging, namelijk die van zijn eigen werken. Ingres

Plato's drietal: *goed, waar en schoon*, kan herleid worden tot een tweetal. Waar is al wat is. Daarin zijn geen trappen, geen graden, geen meer of min. Er is maar eene *waarheid*. Van haar zijn ook het goede en schoone afhankelijk. Deze waarheid kunnen wij niet bereiken; alleen in sommige opzichten en gedeeltelijk. Echter streven wij er altijd naar. Wij maken er ons voorstellingen van, een denkbeeld, een idee. Dat is ons *ideaal*.

---

um, met onder meer deze lijst van aforismen, z.d., circa 1880-1883 (cursief = onderstreept bij Thijm).

Dat ideale staat boven alles, bezielt alles.

Die in oude vormen denken en spreken, noemen het *God*; die geen oude namen op nieuwe begrippen toepassen noemen het 't ideaal of het ware, het zijnde.

Men tracht het te bereiken en te belichamen in de *godsdiens*t en in de *kunst*.

Het eerste is de zedelijke wereld, het tweede de kunstwereld.

C. Vosmaer.

Verbeeldingskracht staat hooger dan kunstvaardigheid.

Plinius

Er moet in de kunstwerken iets stoutmoedigs en scherps zijn.

Melanthios

Geen dag zonder een lijn te trekken.

Apelles

De afbeeldingen zijn de boeken der leeken.

Gregorius

De Muzen geven vergetelheid van rampen en rust van kommer.

Hesiodos

De Muze is niet gewinzuchtig, noch werkt alleen om het loon.

Pindaros

Voór alle andere dingen is het ons lief een schoon menschenbeeld te zien.

Ik zelf acht mijne kunst zeer gering, want ik weet welke gebreken ik heb.

Alb. Dürer

Als ik mijn geest uitspanning wil geven, dan is het niet eer die ik zoek, maar vrijheid.

Rembrandt van Rijn

Er bestaat eene slaafsche en eene vrije kunst, een ondergeschikt kunstenaar die zich onderwerpt aan de natuur, en een kunstenaar, te recht *meester* genoemd, die haar in zijn macht heeft.

Voor den eene is het hoogste doel een vorm na te maken, voor den andere den vorm te doen gehoorzamen aan de gedachte.

Idealisme is niet het schooner maken van de natuur; het is, bij het wedergeven van een vorm, kiezen tusschen wat toevallig en onbeduidend en wat vereischt is.

Daniel Stern

In de kunst komt alles aan op schoonheid, en alleen in zóo ver op juistheid als deze de schoonheid dienstig is en tot haar leidt.

## 15 ENKELE 'ZUIDNEDERLANDSE' KUNSTENAARS

HET FOND VOOR DE TRANSFORMATIE VAN DE 'UNIVERSELE MEESTER' NAAR DE *MAGISTER OPERUM*: MATTHIAS KESSELS, LOUIS ROYER, THÉODORE SCHAEPKENS, HENRI LINSSEN EN JEAN HENRI LEEUW

In een vijftal schetsen worden hier het oeuvre en de loopbaan van enkele 'Zuidnederlandse' kunstenaars voor het voetlicht gebracht, die elk op eigen wijze licht werpen op de geleidelijke transformatie van het ideaal van de 'universele meester' naar de *Magister operum*. De keuze van de kunstenaars werd in de eerste plaats ingegeven door hun persoonlijke raakpunten met het driemanschap. Toen ik in 1990 een lezing voorbeleidde in het kader van de tentoonstelling rond Théodore Schaepekens, bleek dat ze allen in meer of mindere mate - hetzij postuum en lijdzaam, hetzij volwaardig en actief - een rol hadden gespeeld bij een aantal opdrachten van Cuypers.

Zo werkten J.H. Leeuw en F.H. Linssen succesvol met Cuypers samen tijdens de eerste herstelcampagne van de Roermondse Munsterkerk (1850-1851), voordat zij zich ruim tien jaar later bij de kwestieuze voltooiing van de westbouw van de kerk schaarden aan de zijde van zijn vroegere mentor Charles Guillon. Théodore Schaepekens werd ongewild tot slachtoffer van de restauratie van de Sint-Servaaskerk te Maastricht onder Cuypers en De Stuers, toen de door hem ontworpen experimentele glas-in-loodramen van de Maastrichtse firma Cartisser in 1875 verwijderd werden. Daartegenover was de beeldhouwer Louis Royer betrokken bij de uitvoering van enkele projecten van Cuypers en zijn zwager Thijm (Royers aange trouwde neef), zoals het standbeeld van Vondel in 1867. De Maastrichtenaar Matthijs Kessels ten slotte werd postuum door Cuypers en De Stuers geëerd met de plaatsing van zijn belangrijkste werk in de voorhal van het Rijksmuseum.

De specifieke relevantie van deze studie is, dat via deze persoonlijke raakpunten licht geworpen

kon worden op de context van bepaalde elementen van Cuypers' kunstenaarschap, Thijms esthetica en De Stuers' beleid. Zo is bijvoorbeeld vast komen te staan dat de liefde voor de Griekse cultuur van het driemanschap, die in het programma van het Rijksmuseum zo manifest tot uitdrukking komt, voor een aanmerkelijk deel beïnvloed is door de betekenis van 'oom Royer' van Thijm, die de kunstcriticus tevens de ogen geopend kan hebben voor de kwaliteiten van zijn bevriende collega Kessels. Anderszins kon een beeld gegeven worden van de kleinschalige Roermondse ambiance, Cuypers' voedingsbodem, door een tableau de la troupe te schetsen van zijn vroegste leermeesters, medewerkers en mentoren, waartoe Linssen, Leeuw en de lokale mecenas Charles Guillon behoorden. Iemand als Théodore Schaepekens daarentegen, gaf meer reliëf aan de sociale en artistieke worsteling, de verschuiving van idealen en prioriteiten bij opdrachtgever en publiek, waarmee de artiest, ook ten aanzien van zijn zelfbeeld, zich in de vorige eeuw als 'kleine zelfstandige' geconfronteerd zag. Al met al geeft de veelheid aan accenten, die aan de hand van deze biografieën naar voren komen, duidelijk aan hoezeer de opvattingen van het driemanschap in het artistieke klimaat van de vorige eeuw verankerd liggen.

Dit overzicht behoudt voor een belangrijk deel het karakter van een *status questionis*, waarbij ik opnieuw mijn spijt uitspreek, dat de doctoraalscriptie van T.A.S.M. Panhuysen over Matthijs Kessels, die mij welwillend ter beschikking is gesteld, nimmer gepubliceerd is. Door archiefonderzoek kon het bestaande beeld aanmerkelijk uitgebreid en geprofileerd worden. Zolang echter met name wat betreft het werk van Leeuw en Linssen geen systematische studie is verricht in de archieven van de Parijse Salon en de regering van de burger-koning Louis Philippe van Orleans, moet het beeld noodzakelijkerwijs incompleet blijven.

Alvorens de monografische schetsen te beginnen dient nog de term 'Zuidnederlands' toege-



113 Matthijs Kessels, *Discuswerper* in de tuin van het Rijksmuseum. Rome 1822-1828. Bronsafgietsel. Herkomst: Rijksmuseumstichting, Amsterdam.

licht te worden. Op de Brabander Louis Royer na waren alle genoemde kunstenaars uit de kersverse provincie Limburg afkomstig, waar men vanouds een veel grotere affiniteit koesterde voor Antwerpen en Brussel dan voor Den Haag en Amsterdam. Vanaf de Belgische Opstand in 1830 tot de definitieve afscheiding in 1839 was 'Limburg' dan ook, op de vesting Maastricht na, Belgisch territorium. De genoemde affiniteit valt onder meer af te lezen uit de omstandigheid dat deze kunstbroeders alle richting zuiden trokken om hun carrière gestalte te geven. Dit gebeurde in het kader van hun opleiding, waarvoor zij zich niet tot een van de Westnederlandse of liever Hollandse 'academies' richtten, maar tot Parijs, Rome of Antwerpen. Deze keuze is van eminent belang geweest voor het verloop van hun loopbaan. Zo zou Kessels nooit internationale roem verworven hebben, wanneer hij zich tot het Hollandse artistieke milieu had beperkt. Ook Royer had na zijn korte Parijse verblijf eerst naam gemaakt in het destijds toonaangevende Rome, voordat hij in 1837 uitgenodigd werd een post als directeur van de afdeling Beeldhouwen aan de Amsterdamse Koninklijke Akademie te aanvaarden. Vermoedelijk lag een dergelijke carrière eveneens besloten in de verwachtingen van Leeuw en Linssen, die een vaste plaats hadden veroverd in de Parijse ambiance. Toen zij terugkeerden bleek hun geboortestreek ingelijfd bij het noordelijke deel van het opgesplitste koninkrijk. Leeuw bleek nog in staat de aandacht van de nationale kritiek te trekken, maar Linssen slaagde er niet meer in door te dringen tot het landelijke circuit. Schaepekens viel al helemaal tussen de wal en het schip. Voor de Belgen was hij waarschijnlijk niet Zuidnederlands genoeg, voor de Hollanders juist te veel.

Het staat vast dat deze kunstenaars er behalve Royer nooit in zijn geslaagd - ook niet postuum - een solide plek te veroveren in het pantheon van de Nederlandse negentiende-eeuwse kunst. Kan dit deels op de kwaliteit teruggevoerd worden, deels stuit men ook op het exclusivisme van de Hollandse bril, waardoor cultuur in dit land nu eenmaal bekeken wordt. Welbeschouwd is dat vreemd, omdat de kunst van die tijd een dermate internationaal karakter draagt, dat met recht over cultuur van Europees gehalte gesproken kan worden. Deze internationale aspecten, die hun weerklank hebben gevonden tot in de sculptuur van het Rijksmuseum, zullen in de navolgende biografische schetsen aan de orde komen.

#### 15.1 MATTHIAS KESSELS (1784-1836)

Het schijnt dus waar te zijn, wat Thorvaldsen van Kessels getuigde, dat er geen kunstenaar in geheel Rome voor eene-enkele figuur, met hem gelijk stond.<sup>1</sup> (Christiaan Kramm, 1857-1864)

Matthijs Kessels werd in 1784 te Maastricht geboren en overleed in 1836 te Rome. In de roerige jaren na de eeuwwisseling verbleef Kessels in Parijs om zich als goudsmid en als leerling van de École des Beaux Arts te bekwamen. Uit angst voor de Napoleontische legerdienst trok hij rond 1805 naar Hamburg en Sint Petersburg, alwaar hij in de leer ging bij de hofarchitect en beeldhouwer van de tsaar, Jozeph Camberlain (1766-1821) die uit Antwerpen afkomstig was. Eerst in 1814 durfde Kessels het aan om naar West-Europa terug te keren. Na een kort verblijf in het Limburgse Baarlo ging hij naar Parijs om er lessen te volgen bij A. L. Girodet. Hier werd hij vermoedelijk voor het

<sup>1</sup> Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, pp. 853-856, Panhuysen, *Matthijs Kessels*, p. 4 noot 9, zie voor Kramm als kunst- en architectuurtheoreticus Boersma, 'Tijdvakken van een verleden', pp. 87, 91-93, 99, 102-109, Hoogenboom, *De Stand des kunstenaars*, pp. 70-72, bij de onderhavige biografieën van Kessels en Royer kon van de recente ten-

toontellingscatalogus *Heimwee naar de Klassieken* nauwelijks worden geprofitteerd, doordat deze reeds geruime tijd voor het verschijnen daarvan door mij voltooid waren, mijn dank gaat uit naar Eugene Langendijk, OIO in dienst van NWO, die bij de Universiteit van Amsterdam een proefschrift over Royer voorbereidt en zo welwillend was de biografieën van Kessels en Royer door te nemen.

eerst geconfronteerd met de vruchtbare tegenstelling tussen de 'classicistische' en de 'romantische' stromingen. Niet lang daarna, vermoedelijk in 1816, gaf Kessels gehoor aan de roep van Rome, waar zowel verschillende kunstenaarskolonies - landsgewijs - gevestigd waren als de toonaangevende ateliers.<sup>2</sup> Hij zou er een aantal jaren werkzaam zijn bij de Deense beeldhouwer Bertel Thorvaldsen, vermoedelijk vooral om zijn techniek te perfectioneren. Thorvaldsen was eerder, net als de schilder Jacques-Louis David door de regering van Lodewijk Napoleon aangezocht om de 'nationale' "*eleves pensionnaires*" te begeleiden aankomende kunstenaars die een stipendium ontvingen om zich verder te ontwikkelen. Of deze patroon van Kessels op dat verzoek is ingegaan is echter onduidelijk. Pas in 1819, op 35-jarige leeftijd, waagde Kessels het om zelfstandig een gooi te doen naar erkenning en roem. Na het behalen van een gedeelde eerste prijs in het concours van die andere grote neoclassicistische beeldhouwer Antonio Canova - die werd uitgereikt door de *Accademia di San Lucca* - is het hem voor de wind gegaan. Hij bouwde te Rome een internationale clientèle op, waartoe ook het Nederlandse hof behoorde. In de toenmalige kunstkritiek kreeg Kessels al snel een plaats toebedeeld naast Canova en Thorvaldsen. Zijn invloed op de Zuidnederlandse kunst van de negentiende eeuw had groot kunnen zijn, als hij de tijd had gekregen zijn professoraat aan de Koninklijke Academie van Brussel inhoud te geven. Helaas stierf hij kort nadat hij in deze functie was benoemd. Na zijn dood was de belangstelling voor hem nog altijd zo groot, dat de Belgische regering vrijwel de gehele inventaris van zijn atelier opkocht als basis voor de afdeling Beeldhouwkunst van het Koninklijk Museum te Brussel. Daar stond zijn werk tot voor kort in de depots te verkommeren.<sup>3</sup>

Willen we het werk van Kessels en zijn 'Zuidnederlandse' collega's situeren in het artistieke milieu van hun tijd, dan zal iets meer gezegd moeten worden over de kunst in Europa rond de eeuwwisseling van 1800. Deze zit vastgeklemd in de wat ongenueanceerde tegenstelling van 'Classicisme' versus 'Romantiek'. Kessels en zijn collega's bestreken het gehele spectrum tussen deze schijnbare uitersten. We kunnen globaal een lijn trekken van de met name classicistisch gevormde Kessels en Royer naar hun jongere vakbroeder Leeuw, de beide vooral romantisch georiënteerde schilders Linssen en Schaepkens, en de architect-vormgever Cuypers. Het verloop van dit spectrum en de daarmee gepaard gaande deviaties weerklaart het ruime scala aan nuances, dat door de genoemde sleutelwoorden omvat wordt. Deze bevestigen de regel dat er in de stijlkritiek geen tegenstelling bestaat of er kleven wel gemeenschappelijke noemers aan. De laat-achttiende-eeuwse variant van het classicisme, beter benoemd als 'neoclassicisme' was net zo 'romantisch' van inslag als de modernere stromingen van rond 1800. Ze werd gedragen door een sterk nostalgisch getint verlangen naar een verloren 'Gouden Tijd', die al naar gelang de persoonlijke overtuiging op een andere periode werd geprojecteerd. De zeer invloedrijke David door-drong zijn leerlingen van de modelfunctie van de Romeins-republikeinse periode. In een tijd waarin het verzet tegen de monarchale absolutistische staatsvorm groeide, bleek dit niet zonder dubbele bodem. Daartegenover was voor de beide grote voorbeelden van Kessels, Thorvaldsen en Canova, de 'Gouden Tijd' gelegen in de Griekse oudheid.<sup>4</sup> Hierin volgde men de beroemde achttiende-eeuwse oudheidkundige Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), die zijn tijdgenoten en volgende generaties, bij wijze van spreken van

<sup>2</sup> Panhuysen, *Matthijs Kessels*, pp. 3-4

<sup>3</sup> Panhuysen, *Matthijs Kessels*, pp. 4-7, 11, 12 overzicht van contemporaine kritieken, Van Holthe tot Echten, 'Lodewijk Napoleon en het onderwijs in de bouwkunst', pp. 7-10, Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters', pp. 83-91, zie voorts tamelijk denigrerend Van

Daalen, *Nederlandse Beeldhouwers in de negentiende eeuw*, pp. 21-22

<sup>4</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Honour, *Neo-Classicism*, pp. 69-80, Honour, *Romanticism*, pp. 21-55

Goethe tot Rheinvis Feith en Kessels, met andere ogen had leren kijken naar de klassieken. Nu moet deze nieuwe kijk niet zomaar opgevat worden als een voortborduren op het stramen van de Renaissance, integendeel. De Griekse oudheid die van oudsher per definitie als inferieur aan de Romeinse werd beschouwd, was in de achttiende eeuw nog maar net ontdekt. In de sfeer van de cultus rond 'primitieve' culturen en perioden - symptomatisch is het concept van 'de nobele wilde' van Rousseau - richtte met name Winckelmann zich op dit esthetisch verwaarloosde stuk Europees verleden. De inhaalmanoeuvre die hij ondernam, bleek ruim voldoende om alle vooroordelen te overwinnen. Hoewel hij paradoxaal genoeg de Griekse sculptuur aan de hand van Romeinse kopieën bestudeerde, slaagde hij erin door de grote stilistische kwaliteiten van zijn emotionele beschrijvingen van beelden als de Apollo van Belvedere en de Laokoon om de eigentijdse kunst van de voorbeeldfunctie ervan te overtuigen. Geen kunst was zo puur, zo eenvoudig, zo volmaakt als juist de Griekse "*eine edle Einfalt und ( ) eine stille Größe*" werden dan ook het oogmerk van de nieuwe kunst.<sup>5</sup>

Voor al in zijn woonplaats Rome vond de visie van Winckelmann sterke weerklank. Binnen de nauw aan hem gelieerde cultuurkring van zijn vrienden, de schilders Anton Raphael Mengs en Gavin Hamilton zou men zijn opvattingen zowel artistiek in praktijk brengen als er theoretisch op voortborduren. Canova raakte van die alternatieve benadering van de klassieken zo onder de indruk dat hij zich doelbewust zette aan het creëren van een nieuwe stijl. Deze zou haast revolutionair zijn in zijn strengheid - compromissloos in zijn purisme - en in het spoor van de Grieken teruggrippen op de meest elementaire vormen

van de natuur in hun visie synoniem met het menselijk naakt.<sup>6</sup> Een dergelijk streven had volgens de doctrine van Winckelmann enkel kans van slagen, indien men op dit punt de Grieken zou imiteren. Verre van hen tot kopiïsten te willen reduceren, bedoelde hij hiermee in de beste retorische tradities, dat contemporaine kunstenaars in de geest van de klassieken moesten werken en wel bij voorkeur als volgt:

Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Portrat, machen, es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben, und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.<sup>7</sup>

Met name toegespitst op het menselijk naakt, zou alleen deze aanpak de kunstenaar zelf weer letterlijk onnavolgbaar kunnen maken. Deze overtuiging werd samengevat in Winckelmanns stelling: "*Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*".<sup>8</sup> Of deze erudiete kunstkenner daarbij nog de mogelijkheid van de 'emulatie' openhield - de wedijver die tot het voorbijstreven van de modellen leidt - blijft in het ambivalente steken. De kunstenaar zal dat juist als een uitdaging hebben gevoeld als de enige mogelijkheid om uit de rigide versobering en terugkeer tot de basisvormen van de kunst een stijl te ontwikkelen, die hoe abstract en onpersoonlijk ook, uitzicht bood op onovertroffen artistieke resultaten. Zoals bekend zouden Canova en Thorvaldsen in dit streven ten volle slagen.

Door de sluier van haast twee eeuwen aan het

<sup>5</sup> Honour, *Neo-Classicism*, pp. 58-62, 64-67, 126-127, Collins, *Changing Ideals*, pp. 67-69, 79-95, Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 22, in algemene zin kan verwezen worden naar Tent cat., *Edele eenvoud, Neo-classicisme in Nederland 1765-1800*.

<sup>6</sup> Honour, *Neo-Classicism*, p. 37.

<sup>7</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 13, Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 44, Honour, *Neo-classicism*, p. 21, zie voor de klassieke en renaissance-herkomst van de *imitatio* Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 352 e.v.

<sup>8</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 4, Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 46.



zicht onttrokken, heeft Kessels' oeuvre nog maar nauwelijks van een herwaardering kunnen profiteren. De recente tentoonstelling *Heimwee naar de Klassieken* opent voor het eerst de mogelijkheid om zich een oordeel te vormen over de vraag waarom kunstcritici destijds meenden dat hij als een van de weinigen de klassieken zo goed doorgrondde dat hij hen in zijn eigen werk nagenoeg evenaarde. Hierin valt op grond van het voorgaande een typisch Winckelmanneske cliché over de 'imitatie'-leer te herkennen. Een goede toetssteen vormen de reeks discusswerpers van Kessels hand, waarvan er volgens Panhuysen niet een direct op een letterlijk klassiek evenbeeld teruggaat. Naar het zich laat aanzien heeft Kessels met deze groep de discusswerper van Myron willen completeren, misschien zelfs gedacht te voltooien. Door juist die stadia van de worp uit te beelden, die Myron in zijn atleet op het beslissende moment toont, toont Kessels zich overtuigd van het werken in de geest van de klassieken en het "un-nachahmbar" worden. Daarbij is, zoals het bronzen exemplaar bij het Rijksmuseum demonstreert, geen sprake van zielloze namaak, maar van een haast geobsedeerd 'imitatie'-proces van een enkel type figuur, waarbij abstractie, selectie en reductie hand in hand gaan. De geleidelijk ontstane geringerschatting voor dit soort 'gepolijste' werken geeft precies aan hoe ongeoeffend ons oog is geworden voor die kunst, waarin het onpersoonlijke van de uitgepuurde en zuivere vorm domineert en paradoxaal genoeg een haast non-figuratief effect wordt nagestreefd.<sup>9</sup>

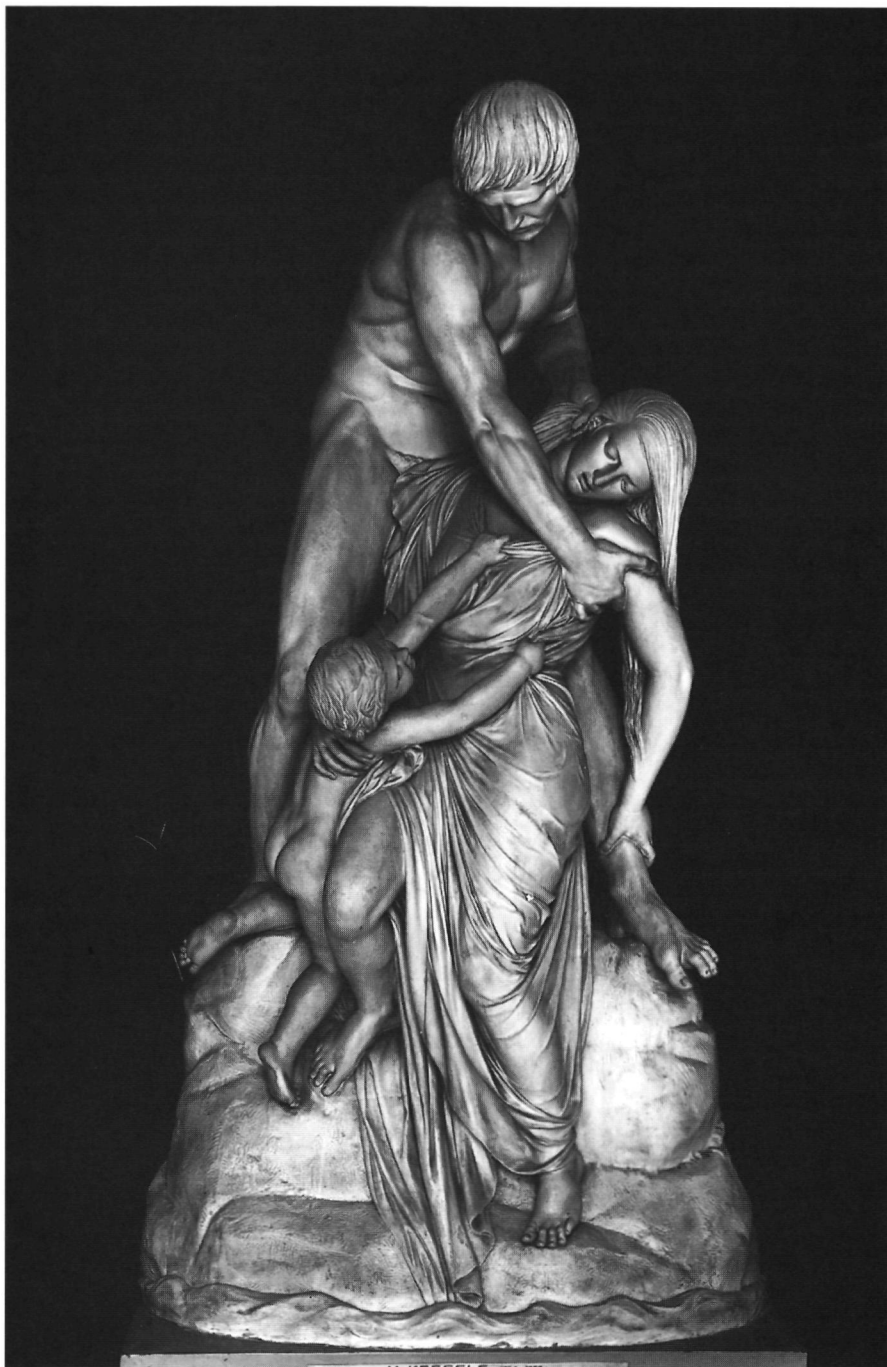
Dit alles heeft duidelijk te maken met een ander classicistisch begrip dat in de 'romantische' kunsttheorieën wel de nodige accentverschuivingen ondergaat, maar overigens krachtig blijft voortleven: de Idee of het prototype. Het gaat dan niet om 'idee' in de gangbare betekenis van

opvatting of gedachte, maar om het (neo)platoonse concept dat voor de onbereikbare en volmaakte weergave, uitbeelding of voorstelling staat, die de kunstenaar in het creatieve proces voor ogen zweeft. In hun verlangen om dit te bereiken ontstond bij veel van hen een geobsedeerdheid die bij Kessels goed te herkennen valt in de genoemde reeks discusswerpers. Krachtiger nog legt zijn beeld *De Genius der Kunst* hiervan getuigenis af. Deze personificatie kreeg de houding van de *furor poeticus*, die internationaal bekend was uit de *Iconologia* van de Italiaan Cesare Ripa. Zoals gezegd kende een kunsttheoreticus als Thijm de vertaling van D.P. Pers uit 1644. De *furor poeticus* staat hierin beschreven als "Een Jonghman (...) staende vaerdigh om te schrijven, hebbende 't hoofd ten Hemel gekeert", precies als de Genius.<sup>10</sup> Deze figuur be-tékent dan ook de 'geestdrift' waardoor de kunstenaar wordt voorbereid op het ontvangen van de goddelijke inspiratie, die hem de creatieve idee onthult. Gespecificeerd als de Genius der beeldhouwkunst - getuige de attributen van passer, beeldhouwershamer en beitel aan zijn voeten - lijkt dit werk naar de kunstenaar Kessels zelf te verwijzen, die het 'denk-beeld' dat hem is 'ingestort' in tekening vast probeert te leggen. De schets is immers de eerste fase in het vaak moeizame creatieve proces van Idee naar afgerond kunstwerk. Het tekent de kracht van deze in feite humanistische traditie dat beide facetten, de *furor poeticus* en de tekenkunst als bemiddelaar van de Idee, respectievelijk door Bezieling en Arbeid in de topgevel van het Rijksmuseum verzinnebeeld werden. Daar de in beginsel schier ontoegankelijke Idee slechts ternauwernood aanschouwd kan worden door Bezieling in zijn geestdrift, kan ze ook hooguit benaderd worden door het idee-achtige of 'ideaal' dat Arbeid al schetsende tracht vast te leggen.<sup>11</sup> In zijn betekenisvariant van

<sup>9</sup> Tent. cat. *Heimwee naar de klassieken*, pp. 31-95; Panhuysen, *Matthijs Kessels*, p. 9; helaas worden de bedoelde kritieken niet gespecificeerd; Leeuwenberg en Halsema-Kubus, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, p. 309, nr 440.

<sup>10</sup> Ripa, *Iconologia*, p. 420: geciteerd is naar de Nederlandse editie van D.P. Pers uit 1644.

<sup>11</sup> Panhuysen, *Matthijs Kessels*, pp. 35-36; zie de paragrafen 6.3.2 'Idea: de sleutel tot het creatieve concept', en 7.2.1. 'Bezieling-Melancholie: de typologische herkomst'; Hubar, 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed', pp. 20, 23-27; Hubar, 'Van ambachtsman tot denker', pp. 165-173.



114 Matthijs Kessels,  
Zondvloedgroep, Rome  
1834-1836. Eigentijds  
gipsafgietsel.  
Herkomst: Koninklijk  
Museum voor Schone  
Kunsten te Brussel.  
Foto: A.C.L. Brussel

haast volmaakte schoonheid zou dit begrip 'ideaal' door Winckelmann in de esthetica geïntroduceerd worden

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Wercken finden in ihre Meister-stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind <sup>12</sup>

Dit concept van het artistieke proces, waarvan de *locus classicus* zoals uitvoerig bij het hoofdstuk 'Arbeid' ter sprake kwam, bij Cicero te vinden is, wordt door Winckelmann op onnavolgbare wijze toegelicht in zijn bespreking van de Apollo van Belvedere: "*Der Künstler derselben hat dieses Werk ganzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als notig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen*" <sup>13</sup> Zo realiseerde hij als een tweede Pygmalion het toppunt van geïncarneerde schoonheid. Deze "gewisse idealische Schönheiten", die "von Bildern, bloß im Verstande entworfen" gemaakt zijn, stelt de kunstenaar samen door een eindeloos proces van selectie, abstractie en combinatie van de mooiste onderdelen. Hij ontleent deze aan de natuur, maar vooral ook aan de topstukken uit het verleden. Het was de combinatie van het navolgen van de 'Idee' en het componeren van 'ideale' beeldformules - men vergelijk het hoofdstuk 'Arbeid' - waardoor klassieke kunstenaars als Phidias en Zeuxis hun volmaakte kunstwerken konden maken. Het is duidelijk dat de inhoudelijke lading van de kunst de weergave van het 'ideaal' in belangrijke mate kon verstoren. Men loste dit betrekkelijke dilemma op door zeer strikt binnen het stramen van de gegeven klassieke onderwerpen te blijven. Deze waren zozeer tot gangbare

clichés in de Europese beschaving geworden, dat daar nauwelijks enige afleiding van te verwachten viel. De volledige concentratie kwam zo ten goede aan het beeld als plastische vorm, die door Winckelmann bespiegeld werd in termen van vergeestelijkte of gesublimeerde materie <sup>14</sup>. Vanuit dit standpunt mag het geen verbazing wekken dat Kessels' neoclassicistische stukken uitblinken door afwezigheid van originaliteit. Die werd immers ook niet nagestreefd en zou door critici toen als een ernstig vergrijp zijn opgevat.

Des te interessanter is daarom het contrast met Kessels' religieuze oeuvre, waarin een vrijere benadering opgeld doet. Hier raken we aan een genre dat zozeer 'romantisch' is omgemuut, dat er totaal andere uitgangspunten voor golden. We mogen niet vergeten dat in Kessels' Rome-tijd naast het compromisloze neoclassicisme andere stromingen bestonden. Een van de belangrijkste is ongetwijfeld die der Nazareners geweest: de Sankt-Lukas-Bruderschaft die in 1806 aan de Weense kunstacademie door een groep jonge Duitse kunstenaars werd opgericht. Deze trokken in 1809 naar Rome om zich te vestigen in het leegstaande klooster van Sant' Isidoro op de Monte Pincio. Door hun haardracht '*alla Nazareno*' werden zij spottend de Nazareners genoemd. Via de Nederlands-'Belgische' kunstenaarskolonie zal Kessels met hen in aanraking gekomen zijn. Zijn vriend, de schilder François Vervloet, die eerder over hem aan de latere directeur van de Brusselse Koninklijke Academie F.-J. Navez schreef dat Kessels "*vient d'exécuter un Discobole magnifique et va s'occuper d'un Mars pour le roi d'Hollande*", was een groot bewonderaar van deze stroming. Hij vertelde Navez onder meer van zijn bezoek aan het atelier van de belangrijkste vertegenwoordiger Friedrich Overbeck: "*On voit un tableau représentant l'entrée de Jesus Christ a Jerusalem compose*

<sup>12</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 5; Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 28; Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 352 e.v., het begrip 'esthetica' is ontwikkeld door Winckelmanns tijdgenoot A.G. Baumgarten (1714-1762) en betrof aanvankelijk die theorie die betrekking had op alle vormen van zintuiglijke

kennis. Fresco, *Filosofie en kunst*, p. 25.

<sup>13</sup> Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 5; Buijnsters, *Rheinvis Feith*, pp. 28, 47, voorts Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, p. 364.

<sup>14</sup> Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 45.

*de 17 figures toutes de la plus noble expression et une exactitude incroyable dans la maniere de Van Eyck, on peut dire la plus belle chose dans ce genre*" Hoewel hij een overtuigde adept was van David, zou Navez zelf met deze stijl experimenteren in de vroege glas-in-loodramen van de Sint-Michielskerk te Brussel (1834) <sup>15</sup>

Het enthousiasmerende credo van de Nazareners werd door Friedrich Overbeck op even poëtische als programmatische wijze vertaald in zijn werk *Italia und Germania*, waarin twee vrouwelijke personificaties met op de achtergrond ieders 'historische' landschap elkaar zusterlijk bejegenen als symbool van de symbiose tussen de Italiaanse en de Durerachtige 'post-middeleeuwse' kunst. Deze Lukasbruder stonden dan ook een vernieuwing van de religieuze kunst voor met als vertrekpunt de letterlijk 'pre-rafaelistische' Italianen, zonder echter het lieflijke werk van Rafael te verguizen of verlaten. Dit laatste had welbeschouwd nooit opgehouden kunstenaars te inspireren. <sup>16</sup> Hierbij werd conform de veranderde kunstopvattingen van rond de eeuwwisseling een andere nadruk gelegd op het aloude retorische vereiste van het *movere*, het ontroeren door de kunst. Typerend genoeg was dit in combinatie met het even oude beding van het *docere* (beleren) ook voor Winckelmann al het motief geweest bij zijn liefde voor de klassieke kunst. Door haar volmaakte schoonheid appelleerde deze immers aan de betere, verheven gedachten van de mens en was ze in staat hem tot nog grotere hoogten te brengen. Vandaar dat Winckelmann bij het bekijken van zijn meest favoriete voorbeeld, de Apollo van Belvedere, schrijven kon: *"Ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen!"* Op treffende wijze was hiermee de rol van de toe-

schouwer geformuleerd, die voortaan actief deel zou hebben aan het kunstwerk. <sup>17</sup>

Winckelmanns tijdgenoot en geestverwant, de beroemde kunstcriticus en encyclopedist, Denis Diderot, eiste reflecterend op het Horatiaanse thema *Si vis me flere* navenant van de schilders, dat zij moesten ontroeren. Zij moesten met hun werk de toeschouwer verbazen, zijn hart breken, hem laten beven, huilen, staren en wanhopig zijn, en daarna pas zijn ogen bekoren. <sup>18</sup> Dit ontroeren of *movere* gold zo mogelijk in nog sterkere mate voor de religieuze kunst. Nog krachtiger dan andere genres moest deze overreden, op het gemoed van de gelovigen werken en liefst tot een innig en mystiek beleven van godsvruchtige gevoelens leiden. We zullen straks zien dat dit zowel voor de schilder- als de beeldhouwkunst van onvoorstelbaar belang is geweest. De Nazareners hebben dit *movere* met hun bewust 'sentimentele' werk ten volle waargemaakt. Ook beeldhouwers als Canova en Kessels hebben er in hun grafmonumenten en religieuze sculptuur uitdrukking aan gegeven, zoals blijkt uit het model van Canova voor de tombe van een Russische prins en het gipsontwerp van Kessels voor het grafmonument van de gravin de Celles. Zeer bijzonder is met name Canova's terracotta studie voor het monument van aartshertogin Maria Christina. Vooral dit laatste werk geeft aan hoe voor Canova en de zijnen het *movere* tot doel werd binnen het door Winckelmann gedicteerde voorschrift van *"eine edle Einfalt und ( ) eine stille Größe"*. De voorstudie van Kessels van een doodsgenius treurend bij een antieke graftombe bevestigt de classicistische herkomst van dit streven. Dit laatste kan niet los gekoppeld worden van een van de meest krachtige Westeuropese tradities die van de moraliserende historieschilderkunst. Ook deze steunde op

<sup>15</sup> Andree, *Kunstmuseum Dusseldorf*, pp. 123-125, 135, 140-143, Coeckelberghs, *Les Peintres Belges à Rome*, pp. 341-342, 467, Van Cleven, 'Neogotiek en neogotismen', p. 33.

<sup>16</sup> Sommerhage, *Deutsche Romantik*, p. 130.

<sup>17</sup> Honour, *Neo-classicism*, pp. 58-62, 141-159, Ettlinger, 'Winckelmann', pp. xcv e v, Hubar, 'Deelhebben aan de

kunst', pp. 126-130, Schiferli, '"Een nationaal gedenkteken voor november 1813"', p. 117, Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 340-360.

<sup>18</sup> Zie voor het *si vis me flere* Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 50 e v, 357-358, Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 71-72.

de ontroerende werking van de kunst zoals geactualiseerd door Diderot. Dat blijkt vooral uit het toonaangevende werk van hun roemruchte tijdgenoot David, met als markant voorbeeld *De eed van de Horatiërs*. Cruciaal in dat werk is, dat niet de verscheurende kracht van het smartelijke moment, maar juist het stadium van berusting, van verheven verdriet, van ingehouden pijn, pathos in al zijn gedragen aspecten tot hoofdmoment van de kunst wordt bevorderd. Net als Winckelmann en Lessing baseerde David deze aanpak op het voorbeeld van de Grieken.

Je veux faire du grec pur, je me nourris les yeux de statues antiques, j'ai l'intention même d'en imiter quelques-unes. Les Grecs ne faisaient nullement scrupule de reproduire une composition, un mouvement, un type, déjà reçus et employés. Ils mettaient tous leurs soins, tout leur art, à perfectionner une idée que l'on avait eue avant eux. Ils pensaient, et ils avaient raison, que l'idée dans les arts est bien plus dans la manière dont on la rend, dont on l'exprime, que dans l'idée elle-même. Donner une apparence, une forme parfaite à sa pensée, c'est être un artiste, on ne l'est que par là.<sup>19</sup>

Daarmee zijn we terug bij het 'ideaal' dat door David met al zijn gesublimeerde aspecten op indrukwekkende wijze verwerkt werd in het actuele historiestuk over de gewelddadige dood van de revolutionair Marat. In zijn Parijse studies heeft Kessels' tijdgenoot, de Maastrichtenaar Jean E. C. Alberti - een van de koninklijke kwekelingen van Lodewijk Napoleon - met name de hier gepropageerde 'imitatie' getrouw nagevolgd. Zijn volwassen historiestuk over Cleopatra een jaar later laat zien dat het Davidiaanse pathos voorzichtig doorkneet wordt met een vleugje romantisch theater. Wat betreft Kessels blijken vooral de beelden van de Zondvloed een sprekende getuigenis van de pathetisch vertaalde "*edle Einfalt und ( ) stille Größe*". Hoewel het uiteindelijk uitge-

voerde werk zich in de orangerie van Margam Park te Wales bevindt, kunnen we ons hiervan een voorstelling vormen dankzij het gipsorigineel en de bronzen variant, die beide in Brussel te vinden zijn. Dat men het authentieke materiaal - marmer - hierbij niet als bestanddeel van het kunstwerk kan ervaren, maakt voor de werking van de gesublimeerde dramatiek nauwelijks verschil. Bij dit stuk valt tevens het weinige concrete over Kessels' ontleningen te achterhalen. Op typisch ingehouden wijze blijkt hij juist die figuurgroep uit Michelangelo's *Zondvloed* van de Sixtijnse kapel tot bron genomen hebben die het meest voldeed aan de eis van ingehouden passie, oftewel "*une forme parfaite à sa pensée*" bleek te bieden. Dat blijkt ook uit de definitieve versie die net zoals de beide andere aantoonde, hoe Kessels de driedimensionaliteit van het medium volop wist uit te buiten. Vermoedelijk mede beïnvloed door Louis Royer - zoals hierna zal blijken - sprak met name dit werk van de Maastrichtse beeldhouwer zo aan, dat Cuypers en De Stuers er een afgietsel van lieten plaatsen in een van de belangrijkste ruimten van het Rijksmuseum, de voorhal.<sup>20</sup>

Binnen zijn eigen tak van kunst, die van de sculptuur, kan Kessels gelet op zijn Winckelmaneske opdrachten zo niet als een universeel meester, dan toch als een *sculptor doctus* gelden. Een geleerde of liever nog 'geletterde' artiest. Sociologisch weerspiegelt hij de opgang van de kunstenaar a la Pieneman of Rubens, die zich gelet op zijn cliënteel vrij bewoog in een maatschappelijk hoog milieu zonder zijn kunst te verzaken. Vermoedelijk had zijn benoeming tot hoogleraar deze positie moeten bestendigen. Inhoudelijk gezien valt op, dat Thijm, Cuypers en De Stuers in Kessels' oeuvre hun onschokbare credo inzake de Idee terugvonden - wezensbepalend voor Bezieling en Arbeid - die de beeldhouwer in een puur en haast abstract classicisme vorm had gegeven.

<sup>19</sup> Panhuysen, *Matthijs Kessels*, p. 1 citeert E. J. Delecluze, *Louis David: son école et son temps*, Parijs 1855, p. 62, naar B. Rowland, *The classical tradition in western art*, Cambridge Mass., 1963, p. 297.

<sup>20</sup> Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de eeuwse meesters', pp. 85-86, Panhuysen, *Matthijs Kessels*, pp. 10, 32-35, Braat, *Honderd jaar Rijksmuseum*, p. 30, afb. 69.

Hun opmerkelijke Winckelmanneske affiniteit kon dankzij Kessels' *Discobolos* en zijn *Genius der Kunst* tot in haar wortels gevat worden. Deze affiniteit sloot aan bij de ultramontaanse esthetica van Thijms priester-vriend Cornelis Broere, die Winckelmanns ideologie gelaardeerd met Nazarener ingrediënten op een classicistisch patroon hergroepeerde rond de "*schoonste schoonheid der schoonheden*" van het katholieke geloof, Maria.<sup>21</sup> In het hoofdstuk over de voorgevel als 'titelblad van het boek der leken' is duidelijk geworden hoe krachtig dit gedachtengoed de sculptuur van het frontispies van het Rijksmuseum heeft bepaald.

15.2 LOUIS ROYER (1793-1868)

'La Poésie ne finit pas' <sup>22</sup> (Royer op zijn sterfbed)

De beeldhouwer Louis Royer werd geboren te Mechelen in 1793 en overleed in Amsterdam in 1868. Hoewel hij nagenoeg tien jaar jonger was dan Kessels, kunnen wij met name in zijn oeuvre talloze parallellen trekken met het werk van zijn Maastrichtse vakgenoot. Over Royer zijn wij bijzonder goed geïnformeerd dankzij zijn aange-trouwde neef J. A. Alberdingk Thijm, die in 1868 een kleine necrologie aan de beeldhouwer wijdde. Zijn basisvorming ontving Royer van zijn vader die landmeter was. In plaats van zogenaamde "*amourkens*" te boetseren had Royer zijn vader geholpen door "*de geometrale kettingen*" aan te dragen en op "*menige torenmeting het leerstuk van Pythagoras toegepast*". Deze opmerking is in zoverre van belang, dat in het latere tekenonderwijs dat

door Cuypers en De Stuers ontwikkeld zou worden, juist de proportieleer en de kennis van de geometrie onmisbaar werden geacht voor goede kunstenaars. Zijn artistieke opleiding in eigenlijke zin startte op het moment dat Royer de teken-school te Mechelen bezocht. Hoewel hij volgens Thijm op dat moment al grote belangstelling had voor het eigen inheemse middeleeuwse erfgoed, werd die voorkeur hem op de Mechelse school al snel uit het hoofd gepraat. Zijn leraren haalden hun neus op voor het zogenaamde "*gottische*". Maar ondanks deze minachting, werden zij niet geïnspireerd door een diep gewortelde verering voor "*de edelste openbaring der stoffelijke gratie*", aldus Thijm die op deze manier in Winckelmanneske bewoordingen verwijst naar de topstukken van de Griekse kunst. Evenmin zouden Royers leermeesters beïnvloed zijn door een typisch classicistische aanhankelijkheid aan de aloude academische canons die op dat moment nog overal als ongenaakbaar golden. Hun afkeer werd volgens Thijm veroorzaakt door een "*geanticipeerd, of liever, geretardeerd realisme, dat zij aan Rubens, den al-verblindenden Vlaming, dankweten*".<sup>23</sup> Zoals we bij Schaepekens zullen zien, was deze kritiek in zoverre terecht dat Rubens in de komende decennia zowel in Parijs als Zuid-Nederland herondekt zou worden als colorist en belangrijkste nationale meester.

Thijm meent dat het Rubensianisme van zijn leermeesters Royer in zoverre ten goede is gekomen, dat het zijn natuurzin steeds levendig hield, waardoor juist de monumentale beelden van historische figuren uit zijn laatste periode tot zijn beste werken behoren. Dat nam niet weg dat hij,

<sup>21</sup> Zie voor de *pictor doctus* Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, o.m. pp. 41-48, zie voor de positie van Pieneman de Tent cat. *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, p. 26, de kunstenaarstypen werden door Thijm aan de orde gesteld in Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, pp. 4-5, Hubar, "*Eerdienst en kunst op het naauwst vereenigd*", pp. 164, 169-175, Broere, 'Maria', p. 209.

<sup>22</sup> Thijm, *Louis Royer*, p. 12, Van Daalen, *Nederlandse Beeldhouwers in de negentiende eeuw*, oordeelt weinig enthousiast over Royer. *ibidem* pp. 23, 97-139 met oeuvre

catalogus, vergelijk daartegenover de artikelen van Langendijk, vermeld in de bibliografie, ook de bijdragen over Royer in de Tent cat. *Heimwee naar de klassieken*, pp. 141-173, en de Tent cat. *Louis Royer 1793-1868*, pp. 9-48 - 'De roep der klassieken' - zijn van zijn hand, bij de navolgende schets is in het kader van deze studie Royers kunstenaarschap in hoofdzaak aan de hand van de tekst van Thijm geanalyseerd.

<sup>23</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp. 1-3.

ondanks zijn belangstelling voor de middeleeuwse sculptuur in zijn eigen woonplaats, aanvankelijk zijn smaak door het academisch keurslijf liet insnoeren. Zijn eerste successen behaalde hij dan ook op classicistisch gebied. Zo won hij in 1816 te Antwerpen de prijs voor het beeld van Hebe en na een kort intermezzo bij J B J de Bay te Parijs (1819-1820) - in 1823 met zijn Griekse herder de "*Grand prix de Rome*" die door de Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam in navolging van de Franse was ingesteld. Om hiervoor in aanmerking te kunnen komen had hij zich tijdelijk gevestigd in de hoofdstad.<sup>24</sup> Op de groeiende belangstelling voor de inheemse geschiedenis speelde hij in met zijn monumentale Bataafse heldenbeeld van Claudius Civilis, dat ingezonden werd voor de grote tentoonstelling te Brussel van 1821. Hiermee haalde hij de "*Eersten Eereprijs*". Met werken als deze trok hij de belangstelling van het koningshuis dat sedertdien tot zijn clientèle bleef behoren. Enige tijd na zijn Rome-reis, die op aandrang van zijn vriend Cornelis Kruseman afgerond werd met de vestiging van zijn atelier in de nabijheid van het hof te 's-Gravenhage, ontving hij tenslotte de titel van beeldhouwer des konings. Hiermee werd zijn lot haast onvermijdelijk aan de Noordnederlandse zaak verbonden. Het zal dan ook geen verbazing wekken dat hij in 1836 met graagte de uitnodiging aannam om de Koninklijke Akademie te Amsterdam te komen versterken. Naast de eveneens door het hof geprotegeerde schilder J A Krusemann en de kunstenaars W J Pieneman, A B Taurel en M G Tétar van Elven was Royer - volgens Thijm - als een tweede Quellinus speciaal uit het zuiden aangezocht om de Nederlandse staatslieden, geleerden, kunstenaars en dichters in metaal te vereeuwigen.<sup>25</sup> Thijm doelde hiermee op Artus Quellijn, de Vlaamse beeldhouwer van de monumentale sculptuur van het Stadhuis op de

Dam van Amsterdam. Dit 'achtste wereldwonder' van architect Jacob van Campen gold als een onbetwist symbool van nationale trots. Zoals uit de metaforische eretitel van Royer blijkt, werd aan dergelijke tekens van 'Vaderlandsch gevoel' een belangrijke voorbeeldfunctie toegekend voor de eigen tijd. Vooral de genoemde academie-professoren onder wie de Vlaming kregen een belangrijke taak bij het kweken en bevorderen van nationale gevoelens van eigenwaarde bij hun leerlingen en hun publiek. Zoals David zouden zij historische en eigentijdse hoogtepunten en helden, ingebed in een liefst moraliserend verhaal tot lering en vermaak, aan de toeschouwer voor-schotelen. Dit leidmotief keert niet alleen terug in de oeuvres van Schaepekens en Linssen, maar ook in het programma van het Rijksmuseum.<sup>26</sup> Aan dit 'profiel' wist Royer volgens Thijm als geen ander het 'karakter' van historische grootheden toe te voegen.

En naast zijne opvatting van schoonheid - zie zijn begrip van de kracht - het denken in Willem den Zwijger - eene gants andere overleggingskunst toch weer dan het spottend filozofische van zijn Erasmus, zie het kalm triomfeerende van zijn Coster, die de heerschappij van den burgerstand schijnt in te wijden, het vaste, des noods uitdagende van zijn De Ruyter, het doordringende mediteerende daadgereden van zijn Rembrandt, het schitterende en geduchte van zijn Vondel.<sup>27</sup>

Hieruit blijkt duidelijk dat Royer de belangrijkste nationale *exempla virtutis* of deugdzame voorbeelden in publieke gedenktekens heeft vastgelegd. Naar de mening van Thijm vertegenwoordigde hij dan ook bij uitstek die negentiende-eeuwse ontwikkeling, waarbij de hulde die vroeger aan "*het idee*" werd gebracht - men denke aan Kessels - overgedragen werd op denkende en handelende persoonlijkheden. Geportretteerd in steen of op

<sup>24</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp 1-3

<sup>25</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp 3, 5-7, dit vijftal directeuren van de Koninklijke Akademie zou in 1839 gezamenlijk het kunstenaars- en -liefhebbersgezelschap *Arti et Amicitia* oprichten. Fleurbaay en Van der Wal, *Koning Willem*

*III en Arti*, p 5 e v

<sup>26</sup> Becker, "*Ons Rijksmuseum wordt een tempel*", pp 249-259, 273-299, Tent cat. *Het 'Vaderlandsch Gevoel'*, pp 12-53

<sup>27</sup> Thijm, *Louis Royer*, p 9

doek stelde deze niet alleen een historische figuur voor, maar waren zij tevens personificatie van zo'n verheven 'idee' of concept Royer vormt hierdoor een uitgesproken contrast met Kessels, die voor dergelijke persoonsverbeeldingen vasthield aan een antiquiserende interpretatie van Ripa's *Iconologia* Terwijl Kessels' *Genius der Kunst* als klassieke *furor poeticus* vooral de abstracte, onpersoonlijke kant van de Idee accentueert, past Royer de formule van de "*Potiesche drift oft geest*" zeer aansprekelijk toe door de dichter Vondel - spiegelverkeerd - in de pose van de op inspiratie wachtende *furor* uit te beelden <sup>28</sup>

Naast een dergelijk verschil zijn vooral de overeenkomsten tussen Kessels en Royer interessant Dat zij tijdens hun leven daadwerkelijk contact hebben gehad, komt naar voren uit het onderzoek van respectievelijk Denis Coeckelberghs en Eugène Langendijk Daaruit blijkt dat zij tot dezelfde Nederlands-'Belgische' artistieke kolonie behoorden met kunstenaars als François Verfloet, Cornelis Kruseman, J-S van den Abeele, *et ceteri*, die met elkaar ervaringen uitwisselden tijdens hun "*voyage pittoresque*" in de omgeving van Rome Zoals reeds kort werd aangestipt had dit gezelschap een zeker zo warme belangstelling voor de neoclassicisten uit de kring rond Thorvaldsen als voor de Nazareners Royer was echter naar de mening van Thijm in die tijd nog zozeer classicistisch doordeesemd, dat er nauwelijks enige invloed te bespeuren viel van de stroming rond Overbeck, die in die tijd bezig was om "*in de schaduw der muren van een vervallen klooster, de christen Renaissance voor te bereiden*" <sup>29</sup> Royer had echter door zijn karakter, talent en inzet voor de "*mythologische en allegorische, oftewel voor de niet-kerkelijke intellectueel-typische kunst*" gedaan - men denke aan het beeld van Vondel - wat de Nazareners voor de kerkelijke kunst bereikten Thijm

concludeert dit uit de vergelijking van werk van Royer met dat van Thorvaldsen en Canova, die door het genoemde Vlaams-Hollandse "*Bentgenootschap*" zeer bewonderd werden Vooral Royers Venusfiguren tonen volgens Thijm "*eene zedigheid, eene naievitteit, eene natuuronschuld, die aan hetzelfde onderwerp, de praalzieke en te-gelijk gemeene Venus van den beroemden Deen geheel vreemd is*" Hij is er dan ook van overtuigd dat Thorvaldsen, wiens werkplaats overigens door Royer gefrequentieerd werd, niet met hem gelijkgesteld kan worden Dit geeft vooral aan dat bij Thijm ethica en esthetica onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn Dat blijkt ook wanneer hij het ontwerp van Royer *De Liefde tot de ziel komende* plaatst naast "*den prachtigen, maar al heel mondainen, hoewel niet volstrekt plat zinnelijken groep van Canova Psyche et l'Amour*" Veel meer dan Canova wist Royer te balanceren op het scherp van de snede tussen sensualiteit en kuisheid, waarbij een schuchtere en naieve gratie zijn visitekaartje vormde Thijm meent dan ook dat er behalve de genoemde Nazareners verder geen kunstenaar in Europa was die "*de Venus Urania, door Royer in de Medische en die van Melos beide opgezocht en vereerd, een zuiverder wicrook gebrand heeft*" <sup>30</sup>

Met dit laatste toonde Royer zich in zoverre een echte adept van Winckelmann, dat de oudheidkundige de Venus van Medici te Florence tot pendant verheven had van zijn onvolprezen Apollo van Belvedere Aangeduid als Venus Urania staat zij voor de hoogste onzienlijke schoonheid, waarvan de Idee - men denke aan Winckelmann en Kessels - door de kunstenaar in een 'ideaal-beeld' vertaald en gepresenteerd moet worden Reeds Ripa bevestigde de authentiek klassieke opvatting dat alleen het kuis en onbezodelde naakt deze pure schoonheid kon symboliseren Degene die voor de uitbeelding van de

<sup>28</sup> Thijm, *Louis Royer*, p 39, Tent cat *Het Vaderlandsch Gevoel*, pp 254-255, Becker, 'Justus et fide vixit', pp 142-143, zie voor het *exemplum virtutis* ook Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, pp 50-106  
<sup>29</sup> Coeckelberghs, *Les Peintres Belges a Rome*, pp 341-342, 467, Langendijk, 'Twee neo classicistische gebeeld-

houwde kunstenaarsportretten', pp 69-76, Thijm, *Louis Royer*, p 2

<sup>30</sup> Thijm, *Louis Royer*, pp 8, 10, 12, Langendijk, 'Twee neo-classicistische gebeeldhouwde kunstenaarsportretten', pp 69, 74-76



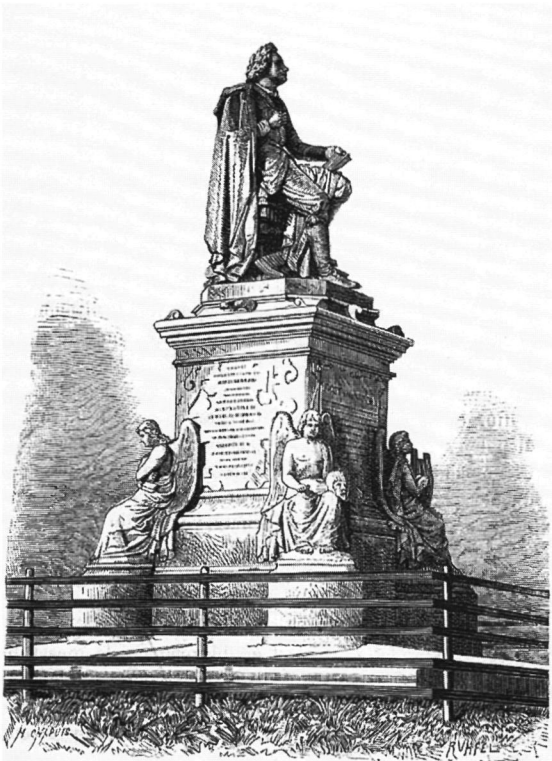
zuivere en naakte Venus de toon had gezet was de hellenistische beeldhouwer Praxiteles met het beroemde beeld van de Venus van Milos. Hoewel hieraan de hardnekkige legende verbonden bleef dat de bewoners van Lesbos het juist vanwege zijn openlijke naaktheid niet wilden accepteren, staat het aan het begin van een lange traditie van vrouwenaakten, waartoe uitersten als de Capitoolijnse Aphrodite en de Venus Anadyomene van Kessels behoren. Tot in de gevelsculptuur van het Rijksmuseum toe zou dit motief van de ingetogen en naakte Venus Urania figureren. Hiermee lijkt zowel een hommage gebracht te zijn aan de esthetica van Winckelmann als aan Kessels en Royer. Thijm bevestigt de beginselen van zijn stiefvader navenant met de opmerking: *"Dat het menschbeeld, in zijne edelste, vooral grieksche, verschijningen, voor hem dan ook steeds punt van uitgang bleef, ( ) en geene drapeering liet hij toe, die de herinnering verzaakte van het lichaam, waar zij omheen hing"*. Deze Winckelmanneske typering zou onverkort voor Kessels op kunnen gaan.<sup>31</sup>

Behalve de overeenkomst in esthetica, stijl en voor een deel het classicistische oeuvre, bestaat van Kessels en Royer elk een groep werken, die qua thema en vormgeving een sterke verwantschap vertonen. Het gaat hier om de reeds genoemde scènes uit de Zondvloed, welk werk wat Kessels betreft het laatste en volgens Panhuysen ook het belangrijkste is uit zijn gehele oeuvre. Panhuysen baseert deze conclusie op de overtuiging dat de Zondvloedgroepen getuigen van een originele conceptie die volgens zijn opvatting nog in de beste neoclassicistische formules is gevat. Zoals bij Kessels al ter sprake is gekomen, doelt hij hiermee op de krachtige piramideconstructie, die de losse figuren van de beeldengroep in één heldere compositie vastklinkt. De gesublimeerde pathos waar het bij deze religieuze variant van *"eine edle Einfalt und ( ) eine stille Größe"* omging, kwam zo het best tot zijn recht. Hoewel Panhuysen aan verschillende klassieke en latere modellen voor deze Zondvloedgroepen refereert,

blijft bij hem de meest opvallende onvermeld de terracotta studies van scènes uit *De Zondvloed* van Louis Royer uit 1833, die in het proefschrift van Van Daalen naast die van Kessels worden geplaatst. Deze blijken een jaar eerder tot stand te zijn gekomen dan de aanverwante studies van de Maastrichtse beeldhouwer, die uit de periode 1834-1836 dateren. Beide kunstenaars gaan uit van een schema waarbij een man een half bezwijmde vrouw als het ware uit het water trekt. Het verschil tussen Royer en Kessels zit hem daarin dat waar Royer de klassieke tweefiguurgroepen aanhoudt, bij Kessels geleidelijk een derde figuur, te weten het kind, een steeds belangrijkere rol krijgt. Deze derde figuur verhoogt niet alleen de dramatiek van het geheel, maar zorgt er ook voor dat de driehoekscompositie een krachtig accent krijgt. De overeenkomst tussen een van de terracotta voorstudies van Royer en de uiteindelijke versie van Kessels is zo groot dat van toeval nauwelijks sprake kan zijn. Wellicht was het contact tussen de in Rome woonachtige Kessels en de in Den Haag werkzame Royer intensiever dan men uit de gangbare biografieën op kan maken. Anderzijds is er de - geringe - mogelijkheid dat de opdrachtgever voor dit werk William Jones Clysta uit Engeland zich tot beide beeldhouwers heeft gewend om al naar gelang het resultaat van de voorstudies de opdracht aan deze of gene te gunnen. Dit kan echter nog niet de compositorische parallel verklaren die alleen door onderlinge uitwisseling tot stand gekomen kan zijn. Hoewel zoals gezegd het marmeren origineel van Kessels - dat ruim twee meter hoog is - naar Engeland verdween, kreeg het toch bekendheid, doordat er in 1867 een bronzen afgietsel werd gemaakt voor het park van Brussel. Later werd het beeld geplaatst naar de tuin van het Museum voor Moderne Kunst. Ongetwijfeld hebben De Stuers of Cuypers die Brussel regelmatig bezochten het daar gezien. De nauwe verwantschap met het terracotta beeldje van Royer, dat na diens dood door Thijm werd gekocht, kan een reden te meer ge-

<sup>31</sup> Thijm, *Louis Royer*, p. 12; Ripa, *Iconologia*, pp. 217-221; Panofsky, *Iconologie*, p. 248 noot 99; Clark, *The Nude*,

pp. 64-112; Panhuysen, *Matthijs Kessels*, pp. 28-30



Vondels standbeeld.

115 Louis Royer, *Joost van den Vondel*, met voetstuk van P.J.H. Cuypers, Vondelpark te Amsterdam, 1867. Staalgravure.

Herkomst: P.E.M Langendijk Amsterdam.

weest zijn om een afgietsel van Kessels' Zondvloedgroep te bestellen voor de voorhal van het Rijksmuseum.<sup>32</sup>

De typering van Kessels als een *sculptor doctus* kan mutatis mutandis uitgebreid worden tot Roy-

er, die zich als - historisch - portrettist en leverancier van religieuze werken bovendien profileerde als een 'universeel meester'. Gelet echter op de geringe belangstelling na zijn dood voor zijn werkmateriaal in de vorm van schetsen en kleistudies, zal die kwaliteit op den duur aan glans moeten hebben ingeboet.<sup>33</sup> Het valt zoals gezegd niet moeilijk te constateren dat beide beeldhouwers bepaalde aspecten van Cuypers' kunstenaarschap en de visie daarop van Thijm en De Stuers in een breder kader plaatsen. Zij beheersten de classicistische stijl in Winckelmanneske zin, maar produceerden tevens eigentijdse romantische religieuze kunst en kunst in dienst van het 'Vaderlandsch gevoel'. Terwijl dit laatste in het decoratieprogramma van het Rijksmuseum een dominante rol speelde, kan de Winckelmanneske sculptuur van de voorgevel, in casu de classicistische belangstelling van het driemanschap een extra impuls gekregen hebben door zijn affiniteit met de beide kunstenaars.

### 15.3 THÉODORE SCHAEPKENS (1810-1883)

Une des qualités d'un tableau, hélas trop souvent négligée de nos jours, c'est la correction du dessin; cette qualité, M. Schaepkens la possède à un haut degré, ainsi que celle qui consiste à pouvoir répandre une grande harmonie dans la composition. (...)

A la vue de cette toile si sévère et si gracieuse ['La Sainte Vierge adorant l'enfant Jésus' (bvhh)], on ne peut s'empêcher de se dire, que celui qui l'a composée possède au plus haut degré les qualités qui distinguent un bon peintre d'histoire.<sup>34</sup>

(Recensie van de Salon van Brussel, Journal du Limbourg, Maastricht, 6 oktober 1842)

ouder zijn dan die van Royer, maar deze datering wordt niet gemotiveerd.

<sup>32</sup> Thijm, *Louis Royer*, p. 4.

<sup>34</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 80-81; de hiernavolgende biografie gaat in zijn geheel terug op het voornoemde artikel.

<sup>32</sup> Leeuwenberg en Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, p. 311, nr. 446 en 447; Tent. cat. *Negen- tiende-eeuwse Belgische Beeldhouwkunst*, deel 1, p. 49; het exemplaar dat stond of staat in Brussel wordt niet vermeld in de oevrelijst van W. Bergé in de Tent.cat. *Heim- wee naar de klassieken*, pp. 183-207; volgens dezelfde lijst zouden de eerste zondvloedgroepen van Kessels een jaar

Het begin van Schaepkens' carrière verschilt nauwelijks van die van de andere kunstenaars. Ook hij doorliep de academische opleiding te Antwerpen, ook hij vertrok voor enige jaren naar Parijs en later - na een succesvol debuut als historienummer - naar Italië, waar hij onder meer Kessels bezocht. Hij bleek vooral daarna zijn belofte als kunstenaar niet waar te kunnen maken. Daarbij kenmerkte hij zich zowel in zijn doen en laten als in zijn oeuvre door een grote rusteloosheid. Tussen al zijn reizen door verhuisde hij zijn atelier van Antwerpen naar Brussel, ging daarna naar Maastricht en trok uiteindelijk weer naar Brussel om daar naam- en faamloos te sterven. Ambitieuze als hij was profileerde hij zich uitdrukkelijk als "*Historie Schilder*", maar dan exclusief in dienst van het 'Vaderlandsch gevoel'.<sup>35</sup> Hij richtte zich dus vooral op onderwerpen afkomstig uit het eigen nationale verleden. Deze hadden in de roerige politieke situatie van zijn tijd - men denke aan de Belgische afscheiding in 1830-1839 - meer dan eens een dubbele bodem. Schaepkens' onrust werd niet alleen versterkt door alle politieke troebelen, maar ook doordat hij in de veelheid van invloeden wel eens ondergesneeuwd dreigde te raken. Naast de verwarrende kwaliteitsverschillen binnen zijn werk is de toepassing van verscheidene stijlen een van zijn meest opvallende kenmerken. Men kan dit elders in deze bijlage vergelijken met het oeuvre van Jean Henri Leeuw. Dit stijlpluralisme moet gezien worden tegen de achtergrond van het internationale kunstlandschap, dat in hun tijd door Parijs werd gedomineerd.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Lembrechts, 'Het leven van Theodore Schaepkens', p. 103, bijlage II, uittreksel uit de notulen van de raadsvergadering van Maastricht d.d. 21 april 1837, waarin Schaepkens betiteld wordt als "*Historie Schilder*", *ibidem*, p. 103, bijlage I, brief van Schaepkens waaruit blijkt dat hij Kessels had bezocht, een uiterst boeiende en diepgaande analyse van dit genre kunst in België levert Verschaffel, *Beeld en geschiedenis*, die echter schilders als De Keyser, Wappers en Gaillait kwalitatief niet op hun artistieke merites beschouwt (*ibidem*, pp. 35-43).

<sup>36</sup> Tent cat. *Het Vaderlandsch Gevoel*, pp. 16-22, Laclotte, 'J.-L. David, Reform and Revolution', pp. lxvii e v,

Schaepkens arriveerde er in 1828, op een moment waarop de artistieke kampen duidelijker dan ooit contour hadden gekregen. We hebben er bij Kessels al summier op gewezen. De in 1825 overleden 'classicist' David leefde in diverse van zijn leerlingen voort. De 'primitivist' Ingres was in 1824 gelauwerd en met roem overladen vanuit Italië naar Parijs teruggekeerd. Inmiddels hadden de beide 'coloristen' Géricault en Delacroix het publiek veroverd met hun *Vlot van Medusa* en *Boot van Dante* (in 1819 en in 1822). Bovendien werd hun studiegenoot, de Nederlandse Parijzenaar Ary Scheffer, vanaf 1817 als schilder van de 'sensibilité' en het 'sentiment' op de Salons toegejuicht. Hij stond sindsdien model voor aankomende kunstenaars als Schaepkens, die hem overigens ook persoonlijk heeft leren kennen. Het hier geschetste beeld vormt een wat grove benadering. Enige nuancering is op haar plaats. Zoals reeds aangestipt had David vooral de toon gezet met historiestukken als *De eed der Horatiërs*, maar ook met zijn Napoleontische oeuvre en eerder *De Dood van Marat*. Getrouw aan de 'verheven' opvattingen van zijn tijd - ik herhaal het hier - kiest David in zijn werk voor die scène, waarin een heroïsche beslissing van algemene strekking is genomen zonder acht te slaan op de persoonlijke gevolgen voor de hoofdfiguur. Deze neemt hiermee de rol aan van *exemplum virtutis*, het deugdzame voorbeeld. In de Nederlandse context is dit nauwelijks anders bekend dan uit de kinderrijmpjes van Hieronymus van Alphen à la *Jantje zag eens pruimen hangen*. Het oeuvre van David

Herbert, 'Neo-classicism and the French Revolution', pp. lxxii e v, Honour, *Neo-classicism*, pp. 69-80, Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 69-71, 72-76, Van Eck, "'Par le style'", pp. 72-80.

<sup>37</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Friedlaender, *Hauptströmungen der französischen Malerei*, pp. 25-50, Honour, *Neo-Classicism*, pp. 69-80, 146-159, Laclotte, 'J.-L. David, Reform and Revolution', pp. lxvii e v, Tent cat. *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, pp. 12-13, 17, Herbert, 'Neo-classicism and the French Revolution', pp. lxxii e v.

toont overtuigend aan hoe vernieuwend de moraliserende boodschap op vorm en compositie kon werken. Hij heeft dan ook zoals we zagen grote invloed gehad.<sup>37</sup>

Ingres zette Davids lijn voort in de archaïserende richting. Wat voor ons nu nog maar een nuance lijkt was toen van cruciaal belang. Ik heb al opgemerkt dat rond de eeuwwisseling een sterke hang naar 'primitivisme' leefde, naar 'eenvoud' in zijn uiterste consequenties. Voor de kunst had dit niet alleen verstrekkende gevolgen voor de benadering van het pure naakt - zie Kessels - maar ook voor de aloude kleur-lijn-controverse. Deze strijd speelde zich, zoals met name bij het hoofdstuk 'Arbeid' is gebleken, onder meer af tussen de aanhangers van het Venetiaanse en Rubensiaanse colorisme versus de apologeten van de 'lineaire' schilderkunst met zijn *glacis à la Poussin* en David. De lijn-factie nam zelfs geen genoegen meer met het classicisme van David, maar wilde nog verder terug naar de lineaire abstractie van met name de Griekse vaasschilderkunst. Ingres' *Apotheose van Napoleon* is daar een typerend voorbeeld van. Van hem komt ook de uitspraak "Ik zal op de deur van mijn werkplaats schrijven 'Tekenschool' en ik zal schilders opleiden".<sup>38</sup> Schaepkens' academische vorming ten spijt, waren het echter niet zozeer Ingres als wel Delacroix en Scheffer, die een overweldigende indruk op hem maakten. Dit is niet zo verwonderlijk aangezien er een gemeenschappelijke noemer bestond in de figuur van Rubens. In Schaepkens' opleidingsjaren bloeide een cultus rond deze kunstenaar die zoals ook bij Royer bleek, ingegeven was door zijn positie als belangrijkste nationale Zuidnederlandse meester. Delacroix had een mateloze bewondering voor Rubens' vanwege diens gaven als colorist. Bovendien liet Rubens' meesterschap over het dynamische proces op het doek De-

lacroix bepaald niet ongemoeid. Daarmee komen we tot een cruciaal verschil met zijn beide collega's David en Ingres. Dit is niet zomaar gelegen in de tegenstelling classicistische rust versus barokke vaart. Wat vooral telde was de keuze van de voor te stellen scene in toenmalige termen het vruchtbare moment. Terwijl David de voorkeur gaf aan het verstilte pathos van het moment na het doorbreken van het dilemma - zie ook Kessels en Royer - prefereerde Ingres de onheilspellende stilte voor de storm. Delacroix, Géricault en Scheffer daarentegen, zochten het stadium van crisis, waarin de spanning, de opwinding en de verscheurdheid op hun hoogtepunt zijn. De vlakke en beheerste techniek van David noch Ingres bleken geeignet voor dit doel. Het laat zich raden dat het anders was gesteld met de krachtige, losse en dynamische borstelstreken van Rubens. Deze droegen doelbewust bij ter verhoging van de dramatiek op het doek. Het effect kan men goed toetsen aan de hand van Géricaults *Vlot van de Medusa* en Scheffers *Souliotische vrouwen*.<sup>39</sup>

Wat al deze kunstenaars echter bond was, zoals we bij Kessels zagen, hun gevoelsmatige aanpak. Allen streefden ernaar te appelleren aan het gemoed van de toeschouwer. De belevingswaarde van het object stond centraal in de nieuwe kunstopvattingen. Alleen via het gevoel, via het 'aانبare' gemoed van het publiek zou de moraliserende, heroïsche en dramatische boodschap van de kunst over kunnen komen, alleen zo zou de toeschouwer volledig kunnen participeren in de kunst. Vooral Scheffer heeft dit, conform Diderots dwingende eis van het ontroeren, in zijn geloofsvijver zo krachtig mogelijk uitgebuit. Zijn beide overbekende werken *Christus Consolator* en *Christus Verlosser* zijn er sprekende voorbeelden van. Door het sentimentele tot leidend beginsel te maken van zijn schilderkunst, slaagde hij erin het

<sup>38</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Friedlaender, *Hauptströmungen der französischen Malerei*, pp. 61-65, 84-108, Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, p. 37, Honour, *Neo-classicism*, pp. 187-191, Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 210-211, hoewel deze laatste studie reeds in 1940 verscheen, is zij blijkens tamelijk re-

cent onderzoek als Vickers, *In Defence of Rhetoric*, 1 h b pp. 352 noot 29, 353-354 noot 33, 359, 359 noot 43-44, onder meer voor het begrip 'imitatie' nog altijd actueel.

<sup>39</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 64-69, Thijm, *Louis Royer*, p. 3.

publiek religieus optimaal te inspireren. Als gevolg daarvan werd hij door Baudelaire afgedaan als *"singé du sentiment"*, als *"aap van het sentiment"*. Deze opmerking gaat terug op het aloude literaire vooroordeel jegens de schilder als naaper van de natuur. Tot op de dag van vandaag klinkt Baudelaire's kritiek door in de negatieve typering van Schaeffer als de kunstenaar van de mierzoete devotiestukken. Een waardeoordeel dat helaas ook de nauw verwante, religieuze werken van Schaepekens, Linssen en Cuypers raakt.<sup>40</sup>

Door alle geschetste verschuivingen - zowel in de keuze van het vruchtbare moment als bij de artistieke vertaling daarvan - kon niet meer klakkeloos teruggegrepen worden op het conventionele scala aan thema's. Hierdoor kreeg voor het eerst de persoonlijke fantasie een prominente plaats toebedeeld. Delacroix zelf heeft dat in zijn dagboek - zoals ik elders in perspectief heb geplaatst - krachtig verwoord. Naar zijn mening bezitten *"de meeste mensen geen spoor van fantasie. Ze hebben niet alleen niets van de gloeiende of indringende beeldingskracht, die hen de dingen levendig schildert, die hen zelfs hun beweegredenen onthult, maar ze hebben zelfs geen helder begrip van werken, waarin de fantasie domineert"*. Dit slaat uiteraard op de respons van het publiek op Delacroix' eigen werk. Hij voegt eraan toe dat de fantasie van de kunstenaar niet zomaar dit of dat voorwerp voorstelt: *"ze combineert ze ook voor het te bereiken effect, ze maakt schilderijen, taferelen die ze naar haar goedunken componeert"*. Zo is het begrijpelijk dat zijn favoriete schrijver Edgar Allan Poe, oorspronkelijkheid definieert in termen van bijzondere en ongewone, kortom fantasierijke combinaties. Juist hierin blijkt Schaepekens zich te onderscheiden.

De voorwaarde van de fantasie werd zowel door Delacroix als door zijn tijdgenoten in de kunstkritiek - waaronder in Nederland Thijm - overgeheveld naar de toeschouwer. Krachtens zijn verbeelding zal deze in staat zijn werken met een 'onaf' karakter in de trant van Rubens of Delacroix te 'voltooien'. Deze opvatting betekende een ongekende breuk met het perfectionisme van het classicisme, die Schaepekens niet ongemoeid heeft gelaten. Een kleurrijk voorbeeld daarvan vormt zijn *Flora*, welk werk zeer Rubensachtig geborsteld is.<sup>41</sup>

Een andere kwestie betreft de merkwaardige 'universaliteit' die Schaepekens in zijn oeuvre toont. Bezien door de hedendaagse bril is het alsof hij na Parijs geen keuze heeft kunnen maken tussen de beide hoofdstromingen van zijn tijd. Hij deelt dit dualisme met zijn beroemde landgenoot Scheffer, die zijn hele leven lang zowel in de dynamische, coloristische stijl - men denke aan de *Souliotische vrouwen* - als in de vlakke, lineaire trant in het genre van *Christus Consolator* werk heeft ingezonden naar de Parijse Salon. Wanneer men bedenkt dat van Scheffer nimmer enig stuk geweigerd is, dan wordt duidelijk dat deze meerstijligheid toen kennelijk niet negatief werd opgevat. Opvallend daarbij is dat voor 1837 de kritiek zich evenmin stoort aan Scheffers stilistische diversiteit. Scheffer en Schaepekens herinneren in dit opzicht aan de architecten van hun tijd, die een soortgelijk breed scala aan stijlen vertoonden. Daarbij moet niet gedacht worden in termen van creatieve armoede of artistiek opportunisme. Eerder lijkt het zo dat de oude figuur van de 'universele' kunstenaar die alle genres en dus alle stijlen machtig is in een nieuw jasje gestoken werd. Dat behoeft geen verbazing te wekken in een tijd

<sup>40</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 65-69; Ewals, 'La carrière d'Ary Scheffer', pp. 12-15, 20-25; deze catalogusbijdrage werd als apart hoofdstuk overgenomen in Ewals, *Ary Scheffer son vie et son oeuvre*, pp. 53-103; zie voorts, ibidem, 105-119, 183-196, zie over dit hardnekkige vooroordeel Brom, *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*, pp. 21-25; Baudelaire, *Critique d'art*, deel I, pp. 150-155, 169-172, zie over het literaire 'sentimentalisme' in positieve zin Van den Berg, *De term*

*Romantisch en zijn varianten tot 1840*, pp. 130-138.

<sup>41</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 68-69; Tent cat. *Eugene Delacroix*, p. 59 (25 januari 1857); zie ook p. 58 (28 april 1854); Bright, *Cities built to music*, p. 56 (E.A. Poe); Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, pp. 150-171 (Delacroix), i h b pp. 153 (1822), pp. 162-164 (1853/1857), p. 165 (1853), pp. 168-169 (1856 E.A. Poe), p. 170 (1857), p. 171 (1859); zie Hubar, 'Deelhebben aan de kunst', pp. 137-141.



116 Th. Schaepkens, *Zelfportret*, in Rembrandtiek stijl, Antwerpen circa 1870.  
Herkomst en foto: Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

waarin de belangstelling voor de inheemse geschiedenis zulke grote vormen aannam, ging ook de kunstenaar op zoek naar zijn eigen achtergrond. De 'universele meester' die alle niveaus van de hiërarchie der genres beheerst, dringt zich daarmee sedert het *Schilder-boeck* van Carel van Mander (1603/04) als prominente figuur naar voren. Voor Schaepkens, die Van Mander enkele ke-

ren als onderwerp van een historiestuk heeft behandeld, heeft dat ongetwijfeld stimulerend gewerkt. Wat betreft de toenmalige architectuur is bij de opleiding van Cuypers uitvoerig uiteengezet dat de meerstijligheid eveneens een kwestie van *decorum* was. Bij een bepaald type gebouw hoorde nu eenmaal een bepaalde stijl, zoals gotiek voor een kerk en classicisme voor overheersgebouwen. In hoeverre het vereiste van *decorum*, waarin de doctrine van de historieschilderkunst zich schatplichtig toonde aan de erkende klassieke retorica, in dit opzicht opgeld deed binnen de contemporaine schilderkunst, zou op breed terrein onderzocht moeten worden. Gezien het oeuvre van Leeuw lijkt het in ieder geval tevens van belang geweest te zijn voor de beeldhouwkunst van die tijd. Terugkerend tot Schaepkens kan men stellen, dat als hij zich als 'universele meester' had willen profileren, hij duidelijk te hoog gegrepen heeft. Dit in ontmoedigend contrast tot zijn voorbeeld Scheffer. De grote variatie en kwaliteitsverschillen in Schaepkens' oeuvre lijken in dit licht vooral aan te geven dat hij zichzelf niet de rust heeft gegund zich in een richting te bewakemen. Hierdoor kwam hij noch in de academische trant, waarin hij opgeleid was, noch in de nieuwe 'romantisch'-Rubensachtige stijl tot volle rijpheid. Dit geldt ook voor zijn grafische oeuvre, waarin zijn pogingen om de voltooiende inbreng van de toeschouwer aan te spreken, deels geslaagd mogen heten, deels onvermijdelijk een gebrek aan techniek suggereren. Helaas geven ook zijn kunstenaarsallegorieën - waaronder die op Kessels - dit aan.<sup>42</sup>

Als artistieke persoonlijkheid kan Schaepkens beschouwd worden als een echt kind van zijn tijd. Zijn ambities als schilder in dienst van het 'Vaderlandsch gevoel' en als 'universele meester', die alle genres en stijlen beheerst, zijn herkenbaar

<sup>42</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 69-71; Vergelijk Ewals, 'La carrière d'Ary Scheffer', pp. 6-32; Ewals, *Ary Scheffer son vie et son oeuvre*, pp. 105-119; Bialostocki, 'Das Modusproblem in den bildenden Künsten', pp. 12-42; Van Eck, '"Par le style"', pp. 72-77; Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 340-360; Collins, *Chan-*

*ging Ideals*, pp. 61-66, geeft aan hoe het oude begrip van stijl in de zin van *decorum*, door het nieuwe begrip in de zin van formele karakteristiek afgelost wordt, zie aldaar ook, pp. 117-127; zie voor Van Mander Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 146-147.

in de toenmalige internationaal georiënteerde, romantisch-academische stroming 'Schaepekens' wisselende succes daarin bepaalt hem tot een meester aan de voet van het tweede echelon een positie waar hijzelf duidelijk geen genoegen mee nam. Waarschijnlijk had deze rusteloze schilder, wanneer hij wat meer aandacht had besteed aan de ambachtelijke aspecten van zijn stijl, veel verder kunnen komen. 'Schaepekens' technische 'nonchalance' lijkt vooral te maken te hebben met zijn bekering tot het romantische in het genre van Delacroix, zonder dat hij het vertrouwde academisme daar voor wilde opgeven. Het dilemma rond 'Schaepekens' artistieke niveau bleef niet beperkt tot zijn techniek. Het heeft ook in belangrijke mate de conceptuele kant van zijn kunst beheerst. Door de wisselende kwaliteit van zijn oeuvre raakt men het zicht kwijt op die aspecten die hijzelf vermoedelijk de belangrijkste vond: het verzinnen van het onderwerp en het zowel inhoudelijk als compositioneel samenstellen van het doek. Juist hierin toont 'Schaepekens' zich op en top als een eigentijds, modern kunstenaar. Dit vooral ook gezien de grote dosis politieke geladenheid, die hij in zijn werk weet in te bedden. Met name zijn jeugdwerk getiteld *De inname van Maastricht in 1579* (1832) toont hoe door het historische onderwerp gereferereerd werd aan een actuele situatie: die van de bezette vesting Maastricht. Het romantische *être de son temps* was aan 'Schaepekens' niet voorbij gegaan. In een tijd waarin oorspronkelijkheid niet absoluut werd opgevat, maar als een kwestie van ongewone en fantasierijke combinaties in de geest van Poe en Delacroix, munten 'Schaepekens' monumentale onderwerpen uit door een verrassende originaliteit. Deze wordt helaas bijna systematisch gefnuikt door zijn onvolkomen techniek. Hoewel hij die tekortkoming zowel naar zichzelf als naar het publiek kon vergoelijken als een noodzakelijke voorwaarde voor het inwerking stellen van de fantasie van de toeschouwer, kende deze ontsnap-

pingsclausule haar grenzen. 'Schaepekens' lijkt hier een aantal keren hardhandig op gebotst te zijn, waardoor hij bij het Salonpubliek uit de gratie raakte. Helaas moet geconstateerd worden dat het hem aan voldoende mate van zelfkritiek ontbrak om hiermee zijn voordeel te doen.<sup>43</sup>

In 1842 doet 'Schaepekens' opnieuw een gooi naar de gunst van de professionele kritiek door zich in de nabijheid van Brussel te vestigen. Dit wil zeggen in de nabijheid van grote en belangrijke overheidsopdrachten en de toonaangevende Salons. Wanneer hij ook nu weer faalt, vindt 'Schaepekens' een uitweg door zich te ontpoppen als een miskend genie in het voetspoor van een illustreermodel als Rembrandt. Het concept van Rembrandt als miskend genie zou in de loop van de negentiende eeuw overal ingang vinden. Het heeft ook 'Schaepekens' niet onberoerd gelaten, zoals het Rembrandtiek portret van broer Arnaud aangeeft. Dit valt nog in het niet vergeleken met 'Schaepekens' geesteselfportret van circa 1870. Verwijzend naar zijn voorbeeld door middel van de onmiskenbaar Rembrandtiek etstechniek heeft hij zichzelf, zoals Rembrandt in een staat van totale ontgoocheling en berusting - met de ogen zwart van desillusie - weergegeven. Alleen de nadruk op de tekenende hand verdraadt het ongeblust voortbranden van de artistieke vlam. De zestigjarige kunstenaar, die zich toen teruggetrokken had in zijn Rembrandtiek ingerichte atelier, was geleidelijk geworden tot een zonderling. Enig 'romantisch' escapisme is aan 'Schaepekens' duidelijk niet vreemd geweest. Het zal geen toeval zijn geweest dat hij juist in die eenzame jaren een serie allegorieën maakt op 'verwante' geesten uit Maastricht, waaronder Schols en nogmaals Kessels, ditmaal met de aan Delacroix ontleende Vergilius als de dichterlijke inspiratie achter hem. Technisch blijken deze zoals gezegd echter opnieuw ver beneden de maat.<sup>44</sup>

De voortschrijdende desintegratie van deze

<sup>43</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 84-85.

<sup>44</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp. 83-84; Thijm, *Rembrandt gehuldigd 15 juli 1881*, pp. 4-

5; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 7-37, 164-165; Tentcat. *Het Vaderlandsch Gevoel*, pp. 25-26, 254-257.

kunstenaar overziend, tekent het beslist de tragiek van Schaepkens dat zijn meest monumentale werk in het religieuze genre, de vensters in de absis van de Sint-Servaaskerk - die alleen al als vroeg voorbeeld van de herlevende glas-in-loodkunst een hoge zeldzaamheidswaarde zouden hebben - in 1875 moesten verdwijnen omwille van de archeologische visie op restaureren van De Stuers. Zij werden in het kader van de reconstructie van de twaalfde-eeuwse romaanse vensters vervangen door aangepaste glas-in-loodramen naar ontwerp van Cuypers. Ondanks de afspraak met het kerkbestuur dat zij na de herstelcampagne elders in het complex een museale opstelling zouden krijgen, zijn zij nadien aan de vergetelheid prijsgegeven.<sup>45</sup> Tegenover deze negatieve betekenisgeving van het oeuvre van Schaepkens, staat een aantal positievere gemene delers tussen de schilder en het driemanschap. Op persoonlijk terrein hadden zij weet van elkaar via de broers van Théodore, Arnaud en Alexander. Terwijl een van de twee Cuypers' eerste huwelijk opsierde met een feestgedicht, leverden zij beiden oudheidkundige bijdragen aan Thijms *Dietsche Warande* en had de laatste bovendien als voormalig tekenleraar van De Stuers samen met hem pogingen ondernomen om de dertiende-eeuwse Wijkker kruittoren in Maastricht voor sloop te behoeden. Met hen en hun oudere broer Théodore deelden Cuypers, Thijm en De Stuers de voorkeur voor de historieschilderkunst en het Ingresachtige geloof in de lijn. Het streven van Théodore om op 'sentimentele' grondslag een persoonlijke bijdrage aan de religieuze kunst te leveren, waaronder de verwijderde glas-in-loodramen, had zonder meer op sympathie van de zijde van Cuypers en Thijm kunnen rekenen. Hoewel het driemanschap, zoals uit het sculptuurprogramma van het

Rijksmuseum is gebleken, de rol van de verbeelding naast die van de goddelijke inspiratie en de persoonlijke inzet volop erkende, zal men zich nauwelijks herkend hebben in de - noodzakelijk - gechargeerde interpretatie die Schaepkens er aan gaf. Aan de andere kant zou hij met zijn inleving als miskend genie op de leest van Rembrandt precluderen op de schets van kunstenaarstypen, die Thijm bij gelegenheid van de Rembrandtherdenking in 1881 voor het voetlicht zou brengen.<sup>46</sup>

#### 15.4 HENRI LINSEN (1805-1896)

*J'y enseigne sur une methode simple et facile les principes de dessin, la proportion de l'homme, le dessin d'après le Buste, la perspective lineaire et aerienne, les cinq ordres d'architecture, ornements, etc.*<sup>47</sup> (Henri Linssen over zijn Teekenschool te Roermond in 1830)

Met de schilder Franciscus Hendrikus Linssen heeft onze kennis van eertijds bekende Limburgse kunstenaars nagenoeg een dieptepunt bereikt. We weten nauwelijks meer van hem dan enkele data en wat gegevens over zijn relatie tot Cuypers. Dat is tamelijk merkwaardig wanneer men zich bedenkt dat Linssen in zijn tijd al als exponent van de Hollandse school in de *Dictionnaire historique et raisonne des peintres* van A. Siret werd opgenomen en wel als portret- en landschapschilder. Het is mogelijk dat zijn contemporain, de Roermondse stadsarchivaris Jean Baptiste Sivré, die over verschillende artistieke plaatsgenoten notities verzamelde, hierbij als informant een rol heeft gespeeld. Zoals uit hun persoonlijke stukken naar voren komt, voorzag Sivré zijn vriend de Roermondse kunstliefhebber, verzamelaar en oudheidkundige Charles Guillon van biografische be-

<sup>45</sup> Hubar, 'Drie verdwenen altaren uit de St -Servaaskerk', pp. 403-410.

<sup>46</sup> Hubar, 'Drie verdwenen altaren uit de St -Servaaskerk', pp. 403-410, Thijm, *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881*, p. 3, zie voor het huwelijksgedicht Aarts, 'Familierelaties van de architect Petrus Josephus Hubertus Cuy-

pers', p. 23, voorts Van Rensch, 'De afbraak van de Wijkker Kruittoren', en Bervoets, 'Hoe waarheid schoonheid werd', pp. 30-31.

<sup>47</sup> GAR, Gemeentearchief 1796-1933, nr. 759 opgaaf van H. Linssen aan de gemeente Roermond d.d. 30 november 1830.



richten over onder meer de beeldhouwers Hendrik Baur en Jean Henri Lecuw en over Linssen Van huis uit notaris wierp Guillon zich op lokaal niveau op als een eigentijdse mentor en mecenas, die zoals we ook elders hebben gezien, een sleutelrol in Cuypers' carrière heeft gespeeld. Hij speelde de gegevens van Sivré door aan Johan Immerzeel in de hoop ze een plaats te bezorgen in diens *Levens* 48

Linssen werd geboren te Roermond in 1805 en was daarmee de senior van zowel Leeuw als Schaepkens. Hij overleed in dezelfde stad in 1896. Hij studeerde gelijktijdig met Schaepkens teken- en schilderkunst aan de Koninklijke Academie van Antwerpen, waar hij verschillende prijzen won. Na de Academie vestigde Linssen zich in 1829 als portretschilder en "*peintre d'histoire*" te Roermond, waarbij zijn actieradius tot in België en Duitsland reikte. Een voorbeeld van zijn hand uit die tijd, het portret van een jongeman dat zich thans in het Roermondse gemeentemuseum bevindt, toont dat hij terecht goed aangeschreven stond. Tevens opende hij te Roermond in 1830 een eigen tekenschool. Maar ook Linssen zou niet aan de aantrekkingskracht van Parijs ontkomen. Op 27-jarige leeftijd, vrij laat, startte hij daar in 1832 zijn vervolgopleiding. Zoals te doen gebruikelijk zal Linssen bij een of meer ateliers praktijkervaring hebben opgedaan en ondertussen lessen gevolgd hebben aan een van de gevestigde instellingen. Bij de opening van de nieuwbouw van de Teekenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten te Roermond in 1905 wordt melding gemaakt van "*de schilder-academie te Parijs, alwaar hij [Linssen] de gouden medaille verwerf*" 49. Linssen trok in 1834 de aandacht op de "*tentoonstelling van Parijs*" - vermoedelijk de Salon. Hier exposeerde hij verschillende werken. Als gevolg daarvan droeg de

Franse regering - onder Louis Philippe - hem verschillende historiestukken op voor het Musée du Louvre. Daarbij was een groot portret van *Lodewijk de Elfde die zijn Astioloog raadpleegt*. Tevens zou Linssen belast zijn geweest met de beschildering van enkele zalen van het Louvre. Hij heeft zich duidelijk met succes staande kunnen houden in het drukke Parijse kunstgebeuren. Sivré verhaalt dat hij een inzinking kreeg toen zijn echtgenote overleed. "*Op de tentoonstelling van 1836 bemerkte men echter weer eenige zijner werken, op die van 1839 bewonderde men twee zijner landschappen, en op die van 1840 werd zijn werk met den grootsten lof geprezen. De regering der Stad Roermond welke besloten had eene teekenschool op te rigten wendde zich aan den heer Linssen te Parijs en droeg hem de directie der school op*" Zo keerde Linssen in 1842 terug naar Roermond waar hij tevens zijn atelier vestigde. Bij de genoemde opening van de nieuwe Teekenschool wordt zijn rol herdacht met betrekking tot de verbetering van het plaatselijke tekenonderwijs. Cuypers gedenkt hem dan als de man die hem in die jaren de beginselen van de tekenkunst bijbracht, voor zijn opleiding aan de Antwerpse Academie 50.

Hoe weinig we ook van het oeuvre van Linssen weten, aan de hand van dat beetje wat er is valt niettemin zijn positie te bepalen in het licht van de opvattingen van die tijd. Deze exercitie biedt en passant de gelegenheid om de herkomst van enkele aangestipte begrippen iets forser aan te zetten. Bij Schaepkens en Royer zagen we al dat Linssens generatie met het vak kennis had gemaakt aan tekeninstituten, die op classicistische leest waren geschoeid. Globaal hield dit in dat de erfenis van de Italiaanse renaissance en het Franse classicisme via de leerlingen gecultiveerd werd. Primaire gold de superioriteit van het teke-

48 GAR, Archief en collectie van Jean Baptiste Sivré (1818-1889), notities I, nr 19, sub 9, handschriften nr 1, sub z, nr 12, berichten over Roermondse stukken betreffende de schilder F.H. Linssen, Sivré verwijst naar 'Siret Diction Hist des peintres', Dit is vermoedelijk Siret, *Dictionnaire historique et raisonne des peintres*, GAR, Archief en verzameling Guillon, nr 1, brieven, Immer-

zeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, zie voor de biografieën van Immerzeel Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, pp 66-70

49 *Verslag der officieele opening*, pp 7-8

50 Voor Sivré zie alhier noot 48, *Verslag der officieele opening*, p 17

nen boven een puur coloristische benadering van het vak. Deze tegenstelling domineerde al sedert de zestiende eeuw de naar 'realisme' strevende schilderkunst. Geeft men de 'de werkelijkheid' weer via de niets verdoezelende lijn en contour, die het bekende en bestaande weten te omlijnen en zo als herkenbare vorm presenteren; die vanwege hun zuivere en pure 'rechtlijnigheid' de voorkeur genoten voor het vatten van de Idee? Of doet men dit via de kleur die optische indrukken fixeert, hen vangt in kleur- en schaduwvlekken en zo als een waarneembaar ensemble presenteert? Dit laatste doet onmiddellijk denken aan het Impressionisme, dat in de loop van de negentiende eeuw met grote overmacht het 'rechtlijnige' academisme van zijn plaats zou verdringen. Wilde men in Linssens tijd het vak meester zijn, dan waren kennis van anatomie en doorzichtkunde (perspectief) een absoluut vereiste. Maar ook de vaardigheid in het tekenen naar het naakt en het antieke (gips)model. Meer pragmatisch en marktgericht was de beheersing van het topografisch-landschappelijk en bouwtechnisch tekenen. De vervolgopleiding aan de academies borduurde op dit stramien voort. Zoals zijn jongere collega's Schaepekens en Cuypers heeft Linssen een gedegen, traditionele opleiding gevolgd aan de Antwerpse Academie. Daar werden de genoemde classicistische prioriteiten van de beheersing van het perspectief, de anatomie of het naakttekenen en het tekenen naar 'het leven' strikt gehandhaafd. Op dit punt sleepte Linssen ook verschillende prijzen in de wacht. Een ervan betrof het anatomisch tekenen (1828), waarvan een tweetal proeven bewaard is gebleven. De eerste ervan doet door haar pathos zeer Davidachtig aan. De tweede leent zich bij uitstek om te vergelijken met een studie van een mannelijke tors van die andere grote neoclassicistische meester, Ingres.

Linssen komt daaruit naar voren als een overtuigende academist, die strikt vasthield aan de heerschappij van de lijn boven de kleur. Linssens picturale stijl toont navenant affiniteit met Ingres en wel in zoverre dat hij de oude techniek van de gladschilders tot in perfectie beheerste, zoals het portret van juffrouw Schiefer aantoonde. Samenhangend met de gepolijste 'lineairiteit' werd een keurig afgewerkte peinture lange tijd nog superieur geacht aan de pre-impressionistische losse 'romantisch'-Rubensachtige techniek.<sup>51</sup>

Aan de Academie zal Linssen ongetwijfeld geïndoctrineerd zijn met de aloude hiërarchie der genres, die de emancipatie van de schilder weerkaatste van ambachtsman tot intellectueel. Al vanaf de zeventiende eeuw werd deze hiërarchie strikt gehanteerd als een schaal van verschillende soorten schilderstukken, waarbij van hoog tot laag een verloop gold van historiewerken naar portretten, landschappen en stillevens. Hierin was enkel theoretisch bepaald dat stillevens en landschappen het minst waardevol waren, omdat zij slechts op het naäpen van de natuur berustten. Portretten stonden iets hoger op de ladder, maar universeel heette alleen diegene die alle genres beheerste, of anders gezegd, die in het historiestuk excelleerde. Daarbij was het van onvoorstelbaar belang dat juist dit genre de roem van de 'geleerde schilder' vestigde. Deze heette niet alleen zijn handen, maar vooral zijn intellect te gebruiken om doordachte en 'geletterde' stukken tot stand te brengen. *Ut pictura poesis*: zoals de schilderkunst is de dichtkunst (en vice versa), luidde de doctrine.<sup>52</sup> Wilde het historiestuk iets van de 'poëtische' kracht van een gedicht manifesteren, dan moest het zich concentreren op het meest pregnante ogenblik van het verhaal, het genoemde vruchtbare moment. Dit principe werd in 1766 door G.E. Lessing geactualiseerd in zijn in-

<sup>51</sup> Evers, 'Maastricht in de negentiende eeuw', pp. 24-34; Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 41-43, 137-152, 231; Honour, *Neo-Classicism*, pp. 113-114; zie voor de tors van Ingres afkomstig uit de collectie van het Musée Ingres te Montauban Hubar, 'De kunstenaar als kleine zelfstandige', p. 64, en de Tent.cat. *Neo-Classicism*,

nr 141, p. 94; de academiestudies en het portret van juffrouw Schiefer van Linssen bevinden zich bij Roermonds Stedelijk Museum.

<sup>52</sup> Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 197-269, o.m. pp. 212-213, 235-242; Tent.cat. *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, pp. 12-13.

vloedrijke opstel *Laokoon oder uber die Grenzen der Malerei und Poesie*, die daarmee een standaardregel uit de *Ars Poetica* van Horatius tot in zijn consequenties doorvoerde. Deze retorische these was eerder op zeer invloedrijke wijze door de renaissance-kunsttheoreticus, architect en schilder Leon Battista Alberti als dwingende voorwaarde gedicteerd onder de noemer van *historia* het zo overtuigend mogelijk presenteren van een verhalend tafereel aan het publiek via de juiste entourage, het geeigende kostuum en het passende gebaar. Zowel de beginselen van het *decorum* als van het *movere* speelden daarin een toonaangevende rol. Nu ging het er bij een historiestuk niet om om het menselijk handelen of een gebeurtenis zomaar letterlijk op 'prozaische' wijze weer te geven - *historia* en geschiedkundige 'werkelijkheid' waren beslist geen synoniemen - maar in haar meest superieure vorm. De historische 'werkelijkheid' werd dan ook veelal terwille van de moraliserende zeggingskracht verbeterd. Alleen dan zou men, zoals de academische doctrines van Poussin tot David doceerden, in staat zijn verheven scènes te componeren en een leerrijke boodschap uit te dragen tot lering en vermaak. Zoals we zagen kwamen hiervoor op den duur ook hoogtepunten uit de nationale geschiedenis in aanmerking - men vergelijke het oeuvre van Schaepekens of *Lodewijk de Elfde* van Linssen - mits een universele boodschap gewaarborgd bleef. Door de stichtelijke inslag van dit genre werd als vanzelf ook de religieuze kunst binnen zijn bereik getrokken.<sup>53</sup>

De loopbaan van Linssen toont dat hij overtuigd was van de eeuwigheidswaarde van deze hiërarchie. Werkte hij aanvankelijk zelfstandig als portretschilder, zijn ambities voerden hem naar het epicentrum van de Europese kunst om zich daar te ontplooiën als historieschilder. Vanuit zijn

oeuvre kunnen bij hem de volgende genres onderscheiden worden. In 1831 maakte hij voor de Sint-Annastatie in de Munsterkerk te Roermond een - inmiddels verdwenen - altaarstuk van *De Hemelvaart van Maria*. Te Parijs zou hij in 1834 het doek met *De Heilige Familie* hebben geschilderd voor de kathedraal van Roermond, dat daar in zeer slechte staat bewaard wordt. Het Rafaëlachtige karakter ervan wordt onderstreept bij vergelijking met een soortgelijk stuk van Delacroix *La Vierge du Sacre Coeur ou Triomphe de la Religion*. Gelijktydig heeft Linssen zich beziggehouden met de monumentale wandschilderkunst. Men denke aan de aan hem toegeschreven zalen van het Louvre, zijn *Moeder van Smarten* in de zijkapel van het Roermondse seminarie en de engelenfiguren en medaillons in het priesterkoor van de Munsterkerk uit 1850-1851, geschilderd tijdens de eerste restauratie van Cuyper. Deze 'fresken' werden retrospectief gekenmerkt als "*in preraphaelistisch type*". Elders heb ik kunnen achterhalen dat hiermee zeer waarschijnlijk de Nazarener-Dusseldorper stijl wordt bedoeld. Zo profileerde ook Linssen zich als een 'universeel meester'. In de volgende paragraaf hoop ik in dit verband aannemelijk te maken dat deze ontwikkelde schilder net als de beeldhouwer Leeuw bijgedragen heeft aan de uitmontering van het woonhuis van Charles Guillon.<sup>54</sup>

Het grootste deel van Linssens praktijk zal in beslag genomen zijn door de portretschilderkunst. In Parijs heeft hij ongetwijfeld kennis gemaakt met de opwaardering van het portret tot een volwaardig genre. Voor hem was dit wellicht een legitimatie achteraf, juist omdat een mannenportret uit 1832 al laat zien hoe hij dit genre met bepaalde 'geletterde' elementen wist te verrijken. Misschien heeft Linssen op de Academie al mogen proeven van de veranderde inzichten op dit

<sup>53</sup> Zie voor een overzicht van de ontwikkeling van de doctrine van de historieschilderkunst met name Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 197 e v., voor de invloed van L. B. Alberti, ibidem, pp. 201, 211, 217-219, 229-230, 231, 235, 238-239, voorts Vickers, *In Defence of Rhetoric*, pp. 340-360, zie voor Lessing Lee, 'Ut pictura poesis', pp. 198, 202-203, 214-217, 260, voorts Tent cat. *Het Vaderlandsch*

*Gevoel*, pp. 13-15, 27-28, 43-48, Buijnsters, *Rheinvis Feith*, p. 36.

<sup>54</sup> Zie voor Sivre alhier noot 48, Tent cat. *Eugène Delacroix*, p. 71, zie Hubar, 'Naar een "kleurrijk vercieringsstelsel"', pp. 239-244, Peij, *Herstel in nieuwe Luister*, p. 394 noot 22. Hemelvaart van Maria, Munsterkerk 1831.

gebied Het portret werd in de tweede helft van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw tot een artistieke, psychologische interpretatie van de afgebeelde persoonlijkheid in plaats van blote imitatie van de natuur Lange tijd meende men immers dat het portret de schilder reduceerde tot enkel ambachtsman een odium waar hij met al zijn kennis en kunde aan probeerde te ontkomen Het genoemde werk uit 1832 toont een typisch romantische weergave van een intellectueel gevormde jongeman - met een vinger geklemd tussen het dichtgeslagen boek in de hand als verre echo van Ripa's *Meditatione* of *Overdenkinghe* - geplaatst in een geidealiseerd 'schilderachtig' landschap met heuvels en een meer <sup>55</sup> Dit werk met zijn bijzonder fraaie originele lijst is tevens het enige, waaraan Linssens capaciteiten als landschapschilder afgemeten kunnen worden Het geeft uitdrukking aan de toen algemeen heersende opvatting, dat de natuur gunstig inwerkte op het gemoed van de mens om hem tot gepaste, kunstgevoelige overpeinzingen te brengen Een willekeurige vergelijking toont hoe populair deze iconografie destijds was Zo liet Ernest W E W van Hovell tot Westerflier en Wezeveld (1808-1850) zich door de Westfaalse schilder M Thinhoff in 1843 portretteren met een boek in de trant van *Meditatione* in een heuvelachtig landschap - half bewolkt met een zwerk aan de einder - waarin een ruine staat als bevond men zich aan de Rijn De 'geletterde' wisselwerking tussen kunst en natuur lijkt hier een subtiële dimensie te krijgen, doordat de pittoreske bouwval nillens willens herinnert aan de satire op het 'romantische' van Jakob Geel 'Gesprek op den Drachenfels' Dit werd in Leiden voorgedragen juist in de tijd dat

de broer van Ernest, Max, er studeerde Anderzijds kan dit motief in verband gebracht worden met het weemoedig mijmeren bij ruïnes in de sfeer van Rheinvis Feith, wiens 'sentimentele' roman *Julia* (1783) in deze tijd standaardlectuur was Vanuit dit standpunt bekeken, mag niet vergeten worden dat in de bibliotheek van het ouderlijk huis, Gnadenhal bij Kleef, onder meer de Nederlandse uitgave van de Engelse *Spectator* uit 1730 stond De moralistische publicist Joseph Addison zou hierin vanaf 1711-1712 zijn internationaal toonaangevende belevingstheorieën het licht laten zien Om een indruk van diens denkwereld te geven, volgt een citaat uit deze Nederlandse editie, ontleend aan de beschrijving van een bezoeker - *Spectator* - aan een schilderijengalerij, die zich daar overgeeft aan escapistische gevoelens

Op deze wys, wanneer de hemel bedekt is met wolken, de aarde met stortregens, en dat het geheele aanschyn der natuur als den rouw schynt te hebben aangetoogen, zoo doe ik uit dit treurig tooneel een stap in de beto[o]verde wereld, verciert met lustige landsdouden, heerlyke gezichten, prachtige triomfstaatzien, en alle andere diergelyke voorwerpen, bekwaam om den geest met aangename denkbeelden te vervullen, en om deze donkere vlagen van zwaarmoedigheid te verdryven, welke by zulk een duistere betrokke kim ons doorgaans bekruipten <sup>56</sup>

De beschrijving onthult bewust ironisch de dialectiek van de wisselwerking tussen natuur en kunst, waarbij zoals ik elders heb aangetoond, tegenover de kosmische somberte een typisch 'classicistisch-schilderachtig' landschap wordt geplaatst, zoals dat in Nederland bekend was uit

<sup>55</sup> Hubar, 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', pp 82-83, Lee, 'Ut pictura poesis', pp 221-222, Tent cat *Het "Vaderlandsch Gevoel"*, pp 14-15, 35-36, noot 7, Gombrich, *Kunst en illusie*, pp 314-315, Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp 145, 169, 170 noot 243, 189, Honour, *Neo-Classicism*, p 94, Ripa, *Iconologia*, p 398 <sup>56</sup> Grijzenhout, 'Tempel voor Nederland', pp 34-36, W van den Berg, 'Jacob Geel - Gesprek op den Drachenfels', p 76, *Genealogie van het geslacht Van Hoevell of Van*

*Hovell*, p 13, C, 'III Vertoog Een ydele schildery geeft voedsel aan zijn geest', *De Spectator of verrezenen Socrates* 2, Amsterdam 1730 (tweede druk), pp 16-22, 1 h b pp 16-17, de bibliotheek van Gnadenhal kwam van de Amsterdamse familie Cloots en bevindt zich thans grotendeels in de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam, zie voor de invloed van Addison onder meer Collins, *Changing Ideals*, pp 42-58, en Hubar, 'De gepateneerde droom', pp 38-42

het *Groot Schilderboek* (1707) van Gerard Lairese.<sup>57</sup> Dit landschap is in het portret 'Duits-romantisch' getransformeerd. De humanistisch gevormde Ernest van Hovell wenste zich kennelijk in meer opzichten te afficheren als een roman-ticus, een eigentijdse *homo melancholicus* bij wie de visie à la Addison en Feith het pleit gewonnen had.

Met deze kleine uitweiding loop ik vooruit op het volgende werk van Linssen de *Afpraak van de ruïne van de H. Geestkerk*, die hij vermoedelijk in opdracht van Charles Guillon maakte. Uit de veilingcatalogus van de verzamelingen van deze collectioneur blijkt dat hij meerdere stukken van Linssen in bezit had. Te weten een *Paysage avec voyageurs au repos* (paneel), een *Marine Clair de Lune* op doek, de eerdervermelde *Vue des ruines de l'ancienne eglise de St. Esprit à Ruremonde* (paneel), een *Vue du chateau de Kessel* (paneel) en het *Portrait du célèbre Cure Knippenberg*.<sup>58</sup> Vergeleken met het te verwaarlozen aantal eigentijdse kunstwerken in "son propre musée" bevestigt dit vijftal dat Guillon zich als lokale kunstbeschermmer profileerde. Bij de *Vue* op de ruïne van de H. Geestkerk kon Linssen zijn geheugen opfrissen dankzij een tekening van jonkheer Alex van Aefferden, die de treurige sloop van deze voormalige kathedrale kerk van Roermond in 1822 vastgelegd had. Door de gotische bouwval ietwat megalomaan met torens als machteloos afgeknotte stompjes te accentueren, geeft de voorstelling blijk van een aan Piranesi ontleende interpretatie van ruïnes. Zo moest ze wel tevens herinneren aan de pittoreske afbeeldingen van de onvoltooide Dom van Keulen, die op dat moment het middelpunt was van een ambitieus herstelprogramma. Links op de voorgrond van het paneel liggen nog groten-

deels gave sculptuurelementen - voor een deel wellicht ondergebracht in Guillons collectie 'oude steenen' - terwijl rechts twee mannen staan te delibereren bij het geijkte vergankelijkheidssymbool van de afgebroken zuil in de trant van het pastorale thema *Et in Arcadia ego*.<sup>59</sup>

Gelet op het latere conflict met Cuypers over de herbouw van de torens op de Munsterkerk, sloot de keuze van dit tafereel perfect aan bij Guillons oudheidkundige belangstelling en betrokkenheid bij monumenten. Juist het door de tand des tijds aangetaste gebouw appelleerde aan gevoelens van de grootheid van het verleden. Het stemde tot een zekere melancholie om zo regelrecht geconfronteerd te worden met het *Sic transit gloria mundi*. Guillons afwijzen van Cuypers' reconstructie onthult dan ook eerder een ietwat getardeerd vasthouden aan pittoreske - romano-gotische - substanties, dan een profetisch anticiperen op de twintigste-eeuwse restauratiedoctrine "*Behouden gaat voor vernieuwen*". De al te vaak uit verband gerukte stelling van Guillon dat het een "*eerste vereischte bij elke restauratie is immers van niets hoegenaamd bij te voegen waar niets geweest is, maar op slaafsche wijze het oorspronkelijke bij te behouden en te volgen*", is verzadigd van het verlangen om de gepatineerde middeleeuwse droom voor eeuwig te bevriezen en te beleven.<sup>60</sup> Guillon zelf zou dit hunkeren naar sfeervolle scènes in navolging van de toonaangevende Franse museoloog Alexandre Lenoir tot permanente prikkel vormgeven in zijn 'romantische' tuin. De combinatie van beplanting, oude authentieke grafstenen en pittoreske objecten herinnert in sterke mate aan Lenoirs *Jardin Elysee*. Deze zou de bezoeker ontroeren tot "*la douce mélancolie qui parle à l'âme sensible*". Zo kreeg de toeschouwer voeling

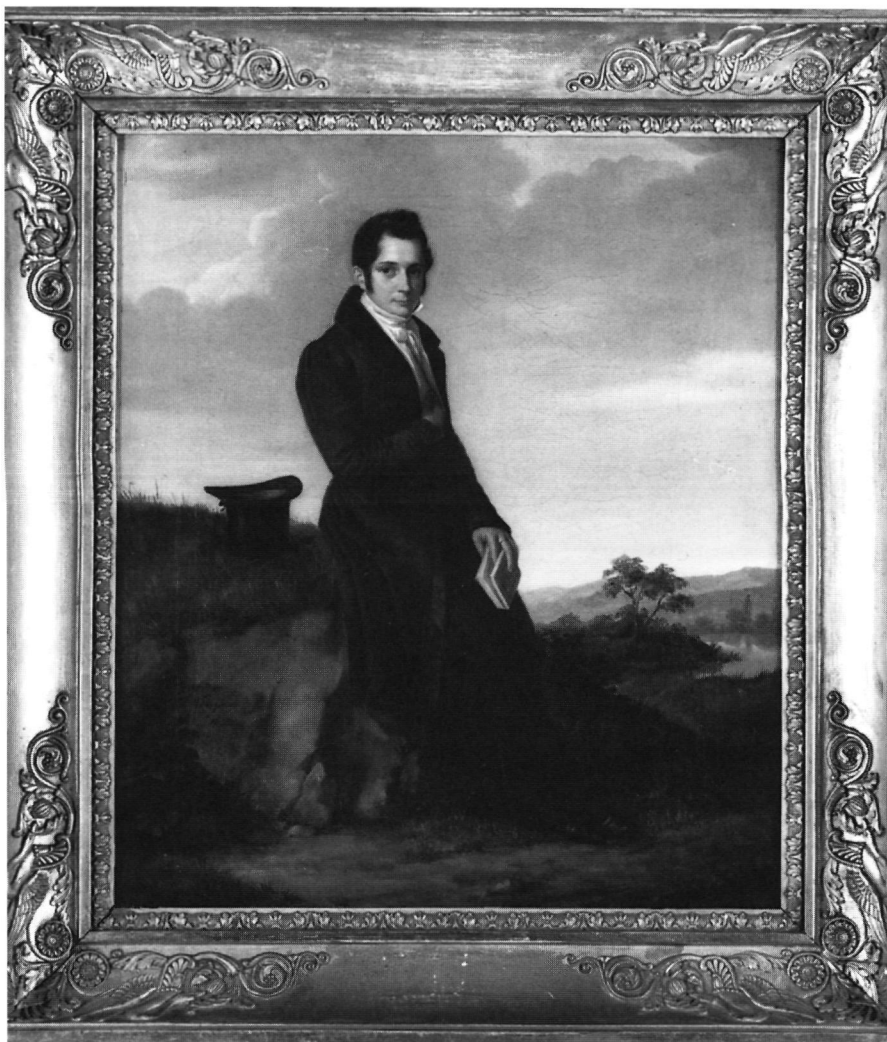
<sup>57</sup> Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, pp. 152-159; Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 355-356; Hubar, 'De gepatineerde droom', pp. 37-38.

<sup>58</sup> *Catalogues des diverses collections ( ) délaissées par monsieur Charles Guillon*, schilderijen, p. 1 e v., nrs. 4, 5, 40, 65, 67.

<sup>59</sup> Zie voor de betekenis van Piranesi voor 'topografische' weergaven Honour, *Neo-classicism*, pp. 50-57; *Et in*

*Arcadia ego* komt ter sprake in het slot van Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', p. 365, voor de mededeling over de voorbeeldfunctie van de tekening van Van Aefferden dank ik Roermonds Stedelijk Museum.

<sup>60</sup> Geciteerd naar Peij, *Herstel in nieuwe luister*, p. 403; zie voorts Van Agt, 'De Roermondse Munsterkerk voor en na Cuypers', pp. 90-96; Delheij, 'Waar in den aardtschen klei een hemelsch denken speelt', pp. 66-88.



117 F.H. Linssen, *Portret van een onbekende jongeman, in een schilderachtig landschap*, 1832. Olieverf op doek.

Herkomst: Stedelijk Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers' te Roermond.

met zowel de kunst als met het verleden. Naast gebouwen en tuinen werden ook gedichten en schilderijen in staat geacht dergelijke sentimenten op te wekken.<sup>61</sup> Het is te verleidelijk om hier niet te citeren uit het gedicht *De Bouwval* van Thijms vriend de romanschrijver Willem J. Hofdijk:

Wat wekt ge sombre steenkolos!  
Die van Uw glans verviel,  
En eenzaam op de rotspunt rust,  
Wat wekt gy in mijn ziel?

Versteende stem van vroeger tijd!  
Wat spreekt gy tot mijn hart,

<sup>61</sup> Zie Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 358-364.

En wekt er droeve echoos op  
Van weedom en van smart? <sup>62</sup>

Deze regels geplaatst naast de ruïne van de H Geestkerk of de romantisch 'vertekende' steendruk van Alexander Schaepkens van Guillons geliefde westbouw van de Munsterkerk, geven precies aan wat een 'schilderachtig' beleven van architectuur vergde deels poetische, deels ontzagwekkende ruimtelijke structuren, waarbij een enkel licht accent - bij Hofdijk de "*maanschijf*" - in de woorden van zijn vriend Thijm "*de droefheid van het geheel iets zoets en streelends*" kon geven. Enerzijds zullen dergelijke ensembles een gevoel van aardse vergankelijkheid en heimwee naar betere tijden oproepen. Anderzijds - en onherroepelijk als gevolg daarvan - een "*wellustige droefgeestigheid*" in de stijl van Rheinvis Feith, "*die 't somber hart nog vleit*". Feith heeft hiervoor ongetwijfeld leentjebuur gespeeld bij de genoemde *Spectator*, waarin de "*bevallige somberte*" en "*aangename zwaarmoedigheid*" prominent figureren. In zijn roman *Julia* beschrijft Feith onder meer het bezoek van de heldin en haar geliefde aan de onderaardse gewelven van "*een tempel, die wegens zijn eerbiedverwekkende schoonheid in de gehele omtrek beroemd is*". Zij trekken daar naar toe omdat "*Een gevoelig hart ( ) alles [bemint] wat somber en verheven is*". Alleen al de strekking van vanitas en memento mori maakt dat de afbeelding bij Thijms gedicht *Vervallen Christen Tempel* (1852) zonder meer als illustratie had kunnen dienen bij Feiths beschrijving "*Alles is in rust en zo stil als de dood. Welk een schrikverwekkend gezicht! Hoe maje-*

*stueus is de gedaante van dit verheven gebouw, wiens aloude pilaren hun marmereen kruinen verheffen om dit dikke gewelf, dat zijn eigen gewicht vast en onwrikbaar maakt, te onderschragen*" <sup>63</sup> Deze sfeer heeft niet alleen de iconografie van het portret van Ernest van Hovell bepaald, maar ook de populariteit van de lithografieën van vervallen monumenten door Alexander Schaepkens <sup>64</sup> Zijn oudere broer Théodore beoefende dit genre eveneens. Zo legde hij onder meer de eind jaren 1860 gesloopte stadspoorten en vestingwerken van Maastricht vast op doek. Vreemd, merkte Thijm enige tijd eerder over "*steenene landschappen*" als deze op, dat men architectuur in afbeelding zo mooi vindt, maar men die in werkelijkheid niet dulden wil <sup>65</sup>

Kort samengevat lijkt het geen twijfel dat Linsens als eerste professionele leermeester van Cuypers een belangrijke invloed op hem heeft gehad. Zoon van een kerkdecoratie-/huisschilder zal de architect al zeer vroeg vertrouwd zijn geraakt met de monumentale toepassing van pleister en verf. Maar het zal toch Linsens verblijf in Parijs zijn geweest, waardoor de schilder er borg voor kon staan dat zijn opleiding - zeker in verhouding tot zijn eerste 'school' in 1830 - de meest actuele stand van zaken weerspiegelde. Die actuele stand was geent op de vertrouwde en veilige traditie van de academies, waarbij idealen als de 'geletterde schilder' en de 'universele meester' hooguit bijgeschaafd, maar zeker niet overboord werden gezet.

De tekenkunst behield de hoogste prioriteit, het bijbeltafereel bleef als historiestuk genre

<sup>62</sup> Van Vriesland, *Spiegel*, deel 2, p. 149

<sup>63</sup> Thijm, 'Over de kompositie in de kunst', p. 242 beschrijft dit effect bij een sepiaschets van Horace Vernet, Feith, *Julia*, pp. 20-21, Van Vriesland, *Spiegel*, deel 1, pp. 430-432, Feith *Gedachten bij eenen bouwval*, *De Spectator* V (1730), p. 412, *De Spectator* VI (1730), p. 197, de wisselwerking tussen *De Spectator* en Rheinvis Feith is nader aangeduid in Hubar, 'De gepationeerde droom', pp. 41-42 (hierin is bij het citaat uit *Julia* abusievelijk het woord 'eerbiedverwekkend' vervangen door 'indrukverwekkend').

<sup>64</sup> Deze litho's genoten grote bekendheid, vergelijk Ca-

*talogues des diverses collections ( ) délaissées par monsieur Charles Guillon*, 'Catalogue de Gravures', etc., p. 7, nrs 51-52, p. 8, nr 71, Thijm, *Katalogus der bibliotheek van de Rijks-academie*, p. 28

<sup>65</sup> Van Leeuwen, 'Een steenene landschap', p. 331, actualiseert de term 'steenene landschap' onder verwijzing naar de biograaf van de architectuurschilder J. Bosboom, M. F. Hennus, zie voorts in zijn proefschrift *De maakbaarheid van het verleden*, pp. 118-129, over de 'educatieve roefzucht' van Cuypers en De Stuers, zie voorts Thijm, 'De Amsterdamsche kunst-ten-toon-stellingen' (1858), p. 401

nummer een, ook al werd het nu 'romantisch' Nazareens of Dusseldorps ingevuld. De verrijking van het portret met geletterde elementen in de vorm van 'schilderachtige' landschappen en de 'romantische' categorie van de "*steenen landschappen*" in de trant van de H. Geestkerk en de burcht van Kessel - uiterst 'schilderachtig' beschreven door Craandijk in zijn *Wandelingen* door Limburg (1879)<sup>66</sup> - zullen niet zonder betekenis zijn geweest voor de jonge Cuypers. Zijn leven lang zou hij streven naar evocatieve indrukken en sfeerwerking in zijn gebouwen, waartoe alle registers van lichteffecten en polychromie werden opengetrokken.

#### 15.5 JEAN HENRI LEEUW (1819-1909)

Monsieur Leeuw! Vous êtes trop grand artiste pour me demander une pareille chose, faites ça a votre idee et ce sera bien. Je vous laisse la main entierement libre.<sup>67</sup> (uitspraak van koningin Sophie der Nederlanden over het te vervaardigen portret, volgens Henri Leeuw in 1880)

Van de volgende kunstenaar, Jean Henri Leeuw, kan zich men net zoals bij Linssen, dankzij de verzamelde notities van zijn tijdgenoot, de Roermondse stadsarchivaris J.B. Sivré, een beeld vormen van zijn loopbaan en enkele werken. Jean Henri Leeuw werd in 1819 in Arcen geboren en overleed te Nijmegen in 1909. Hij was zowat een generatie jonger dan Kessels en scheelde respectievelijk ruim en nagenoeg tien jaar met Linssen en Schaepekens. Van zijn vroegste opleiding is helaas niets bekend. De collectie Sivré bevat afschriften

van enkele dagbladartikelen uit 1879 uit de onder meer door Guillon opgerichte *Volksvriend*, die de kunstcriticus Carel Vosmaer - aanvankelijk een vriend van Thijm en De Stuers, maar later hun meest geduchte tegenstander - verder uitwerkte voor zijn recensies van Leeuws werk uit 1880. Hieruit blijkt dat de Arcenaar in 1839 op twintigjarige leeftijd naar het artistieke centrum van Europa trok, Parijs. Hij studeerde er aan de École Royale en de École des Beaux Arts. Bovendien was hij bij enkele beeldhouwersateliers in de leer, zoals die van François Jouffroy, A.D. Abel de Poujol en - een van de belangrijkste Franse beeldhouwers in de vroege negentiende eeuw - François Rude. De laatste had vooral naam gemaakt met zijn monumentale sculptuur voor de Arc de Triomphe.<sup>68</sup> In de Parijse ateliers heeft Leeuw kennis kunnen maken met alle moderne tendensen van zijn tijd, noch het 'romantische' van een kunstenaar als Delacroix, noch het 'classicisme' van David zal aan zijn leermeesters voorbij zijn gegaan.

Een van de belangrijkste invloeden echter die Leeuw moet hebben ondergaan, was die van de fameuze architectuurtheoreticus en bouwmeester Eugène Viollet-le-Duc. Zoals genoegzaam bekend zou hij zich ontplooiën tot de rationalist par excellence op het gebied van de bouwkunst in Frankrijk, wiens pleidooien voor de herinvoering van de gotiek vanwege zijn optimale constructieve eigenschappen en authentiek inheemse karakter over geheel Europa weerklank vonden. Ook hier speelt het ideaal van een verloren gegaan 'Gouden Tijdperk' op de achtergrond, in dit geval uitmondend in een verheerlijking van de middeleeuwen, zoals Victor Hugo beeldend heeft verwoord in zijn *Notre-Dame de Paris*. Leeuw werkte

<sup>66</sup> Craandijk, *Wandelingen door Limburg*, pp. 16-20.

<sup>67</sup> KHA, afdeling XVI, dossier XIa-11 (Leeuw, 1861-1884) persoonlijk secretaris van prins Alexander, brief van Leeuw d.d. 2 januari 1880, ik dank de medewerkers van het Koninklijk Huisarchief, die mij geholpen hebben bij het naspeuren van het archiefmateriaal en enkele objecten van de hand van Leeuw.

<sup>68</sup> GAR, Archief en collectie Sivré, nr 3 bevat kopieën van een artikel dat zowel geplaatst werd in de *Haarlem-*

*mer Courant* d.d. 28 november 1879, de *Maas- en Roerbode* d.d. 29 november 1879, het *Dagblad van Roermond* en - Guillons krant *De Volksvriend*, beide van dezelfde datum, voorts de recensie van Carel Vosmaer in *Het Vaderland* van 7 januari 1880, door Guillon overgenomen in *De Volksvriend* d.d. 10 januari 1880, een beknopte versie hiervan verscheen in Vosmaers lijfblad, *De Nederlandsche Spectator* van 10 januari 1880, nr 2, zie voor Vosmaer het oeuvre van Nop Maas in de bibliografie.



zowel in dienst van Viollet-le-Duc als van andere architecten bij verschillende restauratieopdrachten, waaronder de Notre Dame, de Sainte Chapelle, het Hôtel de Ville en Hôtel (Musée) de Cluny te Parijs en enkele monumenten te Vézelay en Beauvais.<sup>69</sup> Hij heeft dan ook als geen ander van de hier behandelde kunstenaars de mogelijkheid gehad om de middeleeuwse stad te 'zien' zoals ze door Hugo in zijn roman was vrijgelegd als "*Paris à vol d'oiseau*";<sup>70</sup> misschien zelfs een enkele maal net als Quasimodo vanaf de hoogte van de door hem herstelde sculptuur aan de gevels. In zoverre is de positie van Leeuw bijzonder, omdat zijn specialisatie tot restaurator een volkomen novum was in de negentiende eeuw. Men zou Leeuw dan ook kunnen betitelen als een van de eerste professioneel opgeleide Nederlandse restauratiebeeldhouwers. Zo heeft hij tevens de gelegenheid gehad om kennis te maken met een ander dan uitsluitend classicistisch idioom, te weten dat van de Gotiek en het 'byzantijs' (romaans). In het voorbijgaan moet hij het restauratie- en bouwbedrijf in de praktijk hebben meegemaakt. Leeuw heeft zijn opdrachten ongetwijfeld ook benut om een voorraad artistiek materiaal op te bouwen in de vorm van schetsen en tekeningen voor zelfstandig creatief gebruik. Hij zal hier bij zijn latere werk voor Cuypers en Guillon veel voordeel van hebben gehad.

Leeuw leek voorbestemd om zijn loopbaan in Frankrijk te vervolgen: niet alleen ging hij er een huwelijk aan, maar ook wist hij een constante stroom van opdrachten binnen te halen. Tussen 1842 en 1848 ging het zowel om de genoemde restauratiewerken, als om staatsopdrachten onder de regering van koning Louis Philippe van Orleans. Deze bevoorrechtte wel meer Nederlandse kunstenaars, zoals we hebben gezien bij de schilders Ary Scheffer en Linssen. De meest

eervolle opdracht die Leeuw zou vervullen betreft de marmeren beeldengroepen voor de grafmonumenten van de hertog van Orleans, prinses Marie van Orleans en de koningin-moeder in de kapel van Dreux, die juist een wonderlijke metamorfose had ondergaan in een wat uitbundige classicistisch doormengde 'neogotische' stijl, waarvoor Ingres de glas-in-loodramen ontwierp (1844). Aan de protectie door de koninklijke familie kwam met de Oktoberrevolutie van 1848 een einde. Aangezien een jaar eerder ook zijn vrouw overleden was, lijkt Leeuw weinig reden meer te hebben gehad om in Parijs te blijven. Hij keerde ongeveer een jaar later terug naar zijn geboortestreek om zich in Roermond te vestigen. Voor wie mocht denken dat Roermond na Leeuws verblijf in verschillende Franse steden wel een erg grote stap terug was, kan het volgende verhelderend werken. Peter Nissen meent dat Leeuws keuze voor Roermond samenhangt met de opkomst van de kunstnijverheid en -industrie aldaar. Deze stond rond 1850 echter nog maar in de kinderschoenen. Naar mijn mening vestigde Leeuw zich in deze plaats, omdat het op dat moment de enige Limburgse stad met enig cultuurleven van niveau was. Maastricht, nog altijd de bijna tienjarige bezetting na de Belgische Opstand niet te boven, viel daarbij in het niet. Roermond had als oude hoofdstad van het Gelderse Overkwartier met zijn eigen gerechtshof nog altijd een intellectuele infrastructuur, die ook de kunst ten goede kwam. Dit blijkt onder meer uit het verrassende aantal particuliere kunstverzamelingen ter plekke, waarvan een aantal van zeer hoge en gevarieerde kwaliteit.<sup>71</sup> Leeuw kon niet voorzien dat haast gelijktijdig met hem in 1849 de net afgestudeerde en bekroonde Roermondse architect en kunstenaar Pierre J.H. Cuypers terugkeerde - acht jaar zijn jongere. Het kan

<sup>69</sup> GAR, Archief en collectie Sivré, nr 3; aan de hand van deze stukken heeft eerder Peter Nissen een uitstekende en compacte biografie geschreven: Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw'.

<sup>70</sup> Hugo, *Notre-Dame de Paris*, pp. 341-351.

<sup>71</sup> Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', p. 75;

zie voor die infrastructuur Nissen, 'De ontplooiing van het regionaal zelfbewustzijn in de beide provincies Limburg na 1839', pp. 181 e.v.; Nissen, 'Kerk en cultuur in conflict', pp. 304 e.v.; Venner, 'Verzamelaars van schilderijen te Roermond vóór 1850', pp. 321 e.v.; Linssen, *Verandering en verschuiving*, pp. 212-226.



118 J.H. Leeuw, *Allegorie op Willem III*, 1857. Pehout. Herkomst en foto: Koninklijk Huisarchief

haast niet anders of zij zullen al vrij snel met elkaar kennis hebben gemaakt, waarschijnlijk via de kunstverzamelaar Charles Guillon. Toen Cuypers vrijwel direct met de zakenman Frans Stoltzenberg en de beeldhouwer E.F. Georges - een leerling van Royer - de firma Cuypers, Georges & Stoltzenberg voor kerkelijke kunst oprichtte, kreeg wellicht ook Leeuw daarin een functie.<sup>72</sup> Juist hier zal zijn brede achtergrond - zowel go-

tisch als 'byzantijns' (romaans) en classicistisch - hem zeer van pas gekomen zijn.

Het lijdt geen twijfel of deze veelzijdigheid heeft onmiddellijk vruchten afgeworpen bij de eerste grote opdracht van Cuypers, het inwendige herstel van de koorpartij van de Munsterkerk te Roermond op verzoek van bisschop J.A. Paredis. Zoals ik in mijn studie over Cuypers' "*kleurrijk vercieringsstelsel*" heb vastgesteld, zette de architect hierbij zijn eerste schreden op het gebied van de monumentale, semi-middeleeuwse polychromie. Op dat moment, in 1850, waren daarvan echter in de verre omtrek nauwelijks concrete voorbeelden voorhanden. Een van de weinige mensen in zijn omgeving die op enige gedetailleerde kennis kon bogen was Leeuw. Als 'restauratie-beeldhouwer' bij de Notre Dame en de Sainte Chapelle zal hij de respectievelijke uitmonsteringen *in statu nascendi* hebben aanschouwd. Ook al zal hij vermoedelijk Cuypers nauwelijks hebben kunnen helpen aan specifiek werkmateriaal - dit genre behoorde immers niet direct tot zijn métier - hij kan hem zeker op de hoogte hebben gesteld van de allerlaatste ontwikkelingen op dit gebied in Parijs. Zijn eigen bijdrage aan de nieuwe inrichting betrof het hoogaltaar, dat getypeerd werd als "*een der meesterstukken van den Bijzantijnschen bouwaard*": "*Vóór den Tombeau ziet men de standbeelden der Vier Evangelisten, de Sieraden der H. Kerk, staande als in kapellen, tusschen vier fraaije kolommetjes. Deze Standbeelden zijn van zeer groote kunst en schoonheid*".<sup>73</sup> Het geeft wel blijk van het nodige zelfvertrouwen en elan dat de drie betrokken kunstenaars Cuypers, Leeuw en Linssen samen met Paredis' rechterhand - de latere bisschop - secretaris Frans Boermans door Leeuw werden geportretteerd als respectievelijk de evangelist Mattheus, Marcus, Lucas en Johannes. Zoals ik elders heb uiteengezet, kan dit als een typische uiting van de sacralisering van kunst in de vorige eeuw beschouwd

<sup>72</sup> Zie over de verwarring over de oprichtingsdatum Delheij, "*Waar in den aardschen klei een hemelsch denken speelt*", pp. 42, 76, en Hubar, "*Naar 'een kleurrijk vercieringsstelsel'*", p. 235.

<sup>73</sup> Scheen, *Beschrijving van het hoofdaltaar en het koor in O.L.V. Munsterkerk te Roermond*, pp. 21, 37 (vet=cursief bij Scheen).

worden, binnen een specifiek katholiek kader

Ten tijde van de oprichting van Cuypers' eerste vennootschap voor kerkelijke kunst kon niemand bevroeden dat de hachelijke onderneming van het kabinet-Thorbecke om de kerkelijke hiërarchie in Nederland te herstellen, zou slagen. Maar toen dat alle weerstand ten spijt inderdaad het geval was, beschikte Roermond met zijn inmiddels uitgebreide kunstwerkplaats over een afzetgebied om jaloers op te zijn. Door heel Nederland werden nieuwe parochies gesticht met alle gevolgen van dien voor de kerkbouw en -inrichting. Waarschijnlijk was het aan deze ontwikkeling te danken, dat Leeuw eind jaren 1850 over voldoende emplooi beschikte om zich buiten de Roermondse markt te ontplooiën. In deze tijd wist hij door te dringen tot het landelijke artistieke circuit met een houtsnijwerk, dat bestemd was voor koning Willem III. Uit stukken in het Koninklijk Huisarchief kan men opmaken dat naar het schijnt bij toeval, de officier van het derde regiment Infanterie te Maastricht, Vogel, zich door de kwaliteit van dit kunststuk geïnspireerd voelde om ten behoeve van de beeldhouwer contact te leggen met de particulier secretaris en de bibliothecaris van de koning. Uit vertrouwelijke inlichtingen van de gouverneur van het hertogdom Limburg P. J. A. van der Does de Willebois, wordt duidelijk dat Leeuws inspanningen voor het voormalige Franse koningshuis en met name wat betreft de grafmonumenten van de familie van Orleans hem tot aanbeveling strekten. Hoewel Willem III aanvankelijk het portret liever niet wilde accepteren, moet zijn aarzeling in enthousiasme omgeslagen zijn toen Leeuw het hem persoonlijk te bezichtigen gaf. Leeuw krijgt dan ook van 's konings persoonlijk bibliothecaris te horen dat *"Le roi desire que votre sculpture soit mise au rang des objets dont l'exposition publique va avoir*

*lieu incessamment et a fait prendre les mesures necessaires pour l'y faire placer"* Leeuw werd voor zijn *'chef d'oeuvre d'art et de patience'* - hij werkte er vier jaar aan - beloond met een benoeming tot ridder in de orde van de Eikekroon.<sup>74</sup>

Het bewuste kabinetstuk dat zich thans bevindt in het Koninklijk Huisarchief betreft een uit perehout gesneden ovaal met een symbolische voorstelling van de koning der Nederlanden in zijn rijk. De allegorie op zich is qua motieven vrij traditioneel en getuigt dus niet van al te grote artistieke vindingrijkheid. Enerzijds kan het officiële karakter van de bestemming Leeuw tot creatieve terughoudendheid gemotiveerd hebben, anderzijds is het goed mogelijk dat de beeldhouwer - mede getuige de verfijnde kwaliteit van het snijwerk - veeleer een voortreffelijk ambachtsman, dan een scheppend kunstenaar was. Het portret, dat in de min of meer erkende hofstijl neorenaissancistisch is uitgevoerd, kreeg een lovende beoordeling van een commissie van drie deskundigen, die Willem III daarvoor had aangesteld. De allegorie op het koningschap der Nederlanden werd in 1857 onmiddellijk geëxposeerd te 's-Gravenhage en gunstig besproken in de vakpers, waaronder het toonaangevende blad *De Kunstkronek*, waarin ook Thijm regelmatig publiceerde. De recensent vond Leeuws werk *"zoo verbazend uitvoerig, en tevens toch met zulk eene brede opvatting, in hout gesneden, dat wij er den klassiek gevormden en tevens fijngevoelenden kunstenaar in herkennen"*.<sup>75</sup> Teruggekeerd uit Den Haag werd Leeuw te Roermond net als Cuypers acht jaar tevoren als een van *"Limburgs kunstenaars"* gehuldigd. Met dit historisch nog nauwelijks te rechtvaardigen epitheton 'Limburgs' mocht ook Guillon zich graag afficheren. Loyaal genoeg werd Leeuw bij die gelegenheid een serenade gebracht door het zangkoor De Echo van de Maas -

<sup>74</sup> KHA, Afdeling XIVc (1849-1890), particulier secretaris van koning Willem III. Ingekomen en minuten van uitgaande stukken d d 17 april-30 mei 1857, i h b d d 16 mei 1857, Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', p. 75. In 1866 blijkt Leeuw in ieder geval een eigen atelier te drijven.

<sup>75</sup> Met dank aan het Koninklijk Huisarchief dat mij op dit houtsnijwerk attendeerde, Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', pp. 77-78. De kritieken verschenen in *De Algemeene Konst en Letterbode*, 20 (1857), p. 69, *De Maas- en Roerbode*, 16 mei 1857, p. 159, *Kunstkronek* 19 (1858), pp. 37-39, 41-48, i h b p. 47 voor het citaat.

bestaande uit werknemers van de firma Cuypers & Stoltzenberg - dat een jaar eerder de vriend van Thijm en Cuypers, de Franse oudheidkundige Adolphe-Napoléon Didron Ainé tijdens zijn bezoek aan de kunstwerkplaatsen in Roermond had gehuldigd <sup>76</sup>

De genoemde onderscheiding van Willem III betekende een belangrijke bevestiging voor Leeuw, die zichzelf hiermee ongetwijfeld als protegé van de koning beschouwde. Deze status trachtte hij in 1861 te bestendigen door Willem III andermaal een kunstwerk aan te bieden, ditmaal na bemiddeling door de Roermondenaar P H Strens die - reeds minister van Justitie - laat in 1852 de portefeuille van R K Eredienst in het eerste kabinet-Thorbecke overnam. Bij het herstel van de bisdommen in Nederland in 1853 zat deze politicus dus op de eerste rij. Strens, voor wie Cuypers kort tevoren het buitenverblijf De Graeterhof te Swalmen had verbouwd, introduceerde bij de secretaris van het Kabinet des Konings "*un de mes compatriotes Limbourgeois [sic], le sculpteur Leeuw, porteur de la presente, il desire offrir une de ses productions a Sa Majeste, et je crois qu'il n'est pas indigne de la protection que le Roi daignerait lui accorder*". Het betreffende "*basrelief*" bleek een allegorisch gedenkteken dat gewijd was aan het optreden van de koning bij de overstromingen van 1861. Willem III liet Leeuw zijn dank overbrengen voor "*de beleende intentie*", waarbij benadrukt werd dat hij "*slechts in bijzondere gevallen geschenken*" accepteerde. Het blijft echter in het vage of het snijwerk van Leeuw aanvaard werd. <sup>77</sup> Het behaalde succes kan Leeuw aangemoedigd hebben om dezelfde formule te herhalen in het buitenland te weten in 1865 in België - de aanleiding

voor de ontvangst van de Leopoldsorde viel helaas niet te achterhalen - en in 1866 in Duitsland, waar hij als dank voor het medaillon met het portret van de koning van Pruisen een gouden medaille van verdienste ontving <sup>78</sup>

Leeuws meest ambitieuze onderneming op dit gebied bleek echter in een ongekend drama te zullen ontaarden, waarbij hij zich ontpopte als een volkomen romantisch, monomaan, miskend en hongerend kunstenaar die, zoals hij in 1881 in eigen woorden formuleerde "*mijn gansch leven, als het ware, opgeofferd heb aan het kunstgewrocht*". Na het overlijden van koningin Sophie in 1877 kwamen de "*Heeren uitvoerders van den uitersten wil van Hare Majesteit*" tot de ontdekking dat bij de beeldhouwer Leeuw te Roermond nog een "*in hout gebeeldhouwd of gesneden lijstje*" te vorderen viel. De zaak werd gedelegeerd aan de adjudant van prins Alexander, Henri van Goens, die daartoe contact opnam met de burgemeester van Roermond, mr H J Brouwers. Men maakte zich ernstig zorgen, omdat vermoedelijk vanaf circa 1865 Leeuw aan voorschotten bij elkaar reeds f 6000,- had ontvangen - destijds voldoende om vele jaren van te kunnen leven - en de persoonlijk secretaris van de koningin het al die jaren niet uit zijn handen had kunnen krijgen. Van Goens bezocht aan Leeuw samen met Brouwers maakte duidelijk dat het ook in zijn ogen om een onbetwist topstuk ging. "*Het is geen lijstje doch een medaillon met het portret van Hare Majesteit de Koningin daarin gebeeldhouwd. De meest kundige pen is gewis niet in staat eenigermate weer te geven wat het kunstvoorwerp te aanschouwen biedt. Ik heb nimmer iets van dien aard gezien en mij ook niet kunnen voorstellen, dat zulk werk mogelijk en uitvoerbaar is, had-*

<sup>76</sup> Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', p. 78, verwijst naar GAR *De Maas- en Roerbode*, 23 mei 1857, Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 343-345, 365-366, zie voor het bezoek van Didron en zijn contacten met Thijm en Cuypers Schiphorst, 'Een samengevat korps' (1992), pp. 84-86, de contacten met Cuypers en Roermond werden door Didron vastgelegd in zijn *Annales Archeologiques 'Melanges et nouvelles'*, AA 15 (1855), p. 211, 'Mélanges et nouvelles', AA 16 (1857), p. 263,

'Quelques jours en Allemagne', AA 18 (1858), pp. 273, 276-282.

<sup>77</sup> KHA, Afdeling XIVc (1849-1890), particulier secretaris van koning Willem III ingekomen en minuten van uitgaande stukken d d 13 en 14 augustus 1861.

<sup>78</sup> Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', p. 79 verwijst voor het laatste naar de rubriek 'Kunstnieuws' in *De Kunstkronijk*, nieuwe serie 7 (1866), p. 63.

de ik niet met eigen oogen mij daarvan kunnen overtuigen" Deze verbazing van Van Goens gold net als later die van kunstcritici als Vosmaer het vakmanschap van Leeuw, die zich in dit houtsnijwerk op haast microscopische schaal bewoog. Het medaillon zelf is weliswaar 23 cm groot, maar wordt omgeven door drie verschillende beeldjes van ca 8 cm. Deze stellen voor de schilderkunst, de beeldhouwkunst en Flora. Flora zelf is weer omringd door vier medaillons ter grootte van een stuiver, met personificaties van de architectuur, de muziek, de poëzie en de schilderkunst. Leeuw had tot slot zich zelf toepasselijk afgebeeld op het ronde sluitplaatje van ca 3 mm van de gordel van Beeldhouwkunst. Geen wonder dat Vosmaer Leeuw de taak toebedeelde om nieuw leven te brengen in oude vaderlandse kunsten als de munt- en penningkunst en het snijden van edelstenen.<sup>79</sup> Niet zonder reden vertelde Craandijk toen hij in 1878 Roermond bezocht: *"De heer de Leeuw is sinds jaren bezig met een snijwerk in hout, van bijna ongeloofelijke fijnheid en uitvoerigheid ( ) Zal het ons verwonderen, dat de kunstenaar van den arbeid zijner handen en zijns harten niet scheiden kon"*<sup>80</sup> Ook van dit kabinetstuk moet evenwel opgemerkt worden dat het niet de conceptie is en al evenmin de trefzekerheid van de uitvoering, maar vooral de pure ambachtelijkheid waardoor het zich onderscheidt.

Het medaillon van koningin Sophie zou nimmer aan de latere kroonprins Alexander worden overhandigd. Op het moment dat Leeuw die blijkens de brieven vanaf 1868 door zijn haast exclusieve inspanningen voor dit koninklijke project geplaagd werd door geldgebrek, een al te verleidelijk bod kreeg van f 60 000,- van *"den Heer Rothschild"*, dreef hij ten opzichte van de prins de prijs op. Aangezien er geen enkel contract getekend

was, stond het hem vrij dit te doen, maar daarmee verspeelde hij absoluut de goodwill bij het hof. Burgemeester Brouwers verzochtte niet zomaar *"dat de man verkeerde raadgevers heeft"*. Bovendien verwachtte Leeuw, die volgens Brouwers zonder twijfel aan gezondheid had ingeboet door de specifieke houding en omstandigheden waaronder het snijwerk was verricht, zijns inziens ten onrechte wonderen van een tournee met *"zijn meesterwerk"* door Europa, *"in welke reis hij een vermogen denkt te verdienen door het stuk in groote plaatsen te exposeren en tegen entrée te laten bezichtigen"*. Brouwers doet Van Goens dan ook de aanbeveling om een kunstkenner als De Stuers mee te nemen om het portret op juiste waarde te schatten. Dit alles loopt op niets uit. Eerst in 1880 vraagt Leeuw de prins daadwerkelijk toestemming om het werk ten toon te mogen stellen, hetgeen kort daarop - gelet op de recensies van Vosmaer - inderdaad is gebeurd. Na het Nederlandse circuit afgewerkt te hebben, arriveert hij in 1881 met het houtsnijwerk in Brussel, waar hij het onder kommervolle omstandigheden tracht te verkopen. De ambassadeur van Nederland, Gericke van Herwijnen, die van de secretaris van prins Alexander uitdrukkelijk de opdracht heeft gekregen zich afzijdig te houden van enige bemiddeling, noemt zijn toestand *"akelig en hartverscheurend"*. Hij impliceert in zijn brief van 9 december 1881 - de tweede over Leeuw die dag<sup>1</sup> - dat de wanhopige toestand van de beeldhouwer hem *"niet gerust stelt omtrent hetgeen waartoe hij wel eens zoude kunnen gebracht worden"*<sup>81</sup>. Hoewel die vrees ongegrond is gebleken, onderstreept dit de haast meedogenloze obsessie die Leeuw aan de dag legde tegenover dit specifieke werk. Niet alleen bleek hij bereid om de zo prudent opgebouwde broodnodige goodwill bij hooggeplaatste perso-

<sup>79</sup> KHA, afdeling XVI, dossier XIa-11 (Leeuw, 1861-1884) persoonlijk secretaris van prins Alexander, ingekomen en minuten van uitgaande stukken d d 28 oktober 1868, 24 april 1873, 5 oktober 1873, 22 juli 1874, voorts van 1 augustus 1877, 18 september 1877, 21 september 1877, 2 augustus 1880 (hiertussen bevindt zich een aantal retro-acta uit het archief van koningin Sophie),

zie voorts de recensies van Vosmaer opgenomen in Sivre, alhier noot 68.

<sup>80</sup> Craandijk, *Wandelingen door Nederland Limburg*, p. 53.

<sup>81</sup> KHA, afdeling XVI, dossier XIa-11 (Leeuw, 1861-1884) persoonlijk secretaris van prins Alexander, ingekomen en minuten van uitgaande stukken d d 21 en 22 september 1877 en 9 december 1881.



119 J.H. Leeuw, *Allegorie op koningin Sophie*, 1865-1879 (naar een contemporaine foto; verblijfplaats origineel onbekend).

Perehout.

Fotorepro: Koninklijk Huisarchief

nen en het hof in een keer prijs te geven, maar ook om in puur irreëel romantische zin terwille van in geld uit te drukken erkenning zichzelf en zijn gezin te laten hongeren. De Brusselse ervaringen zullen Leeuw mogelijk tot inkeer gebracht hebben. Een jaar later, in 1882 treffen we hem immers aan in Venlo, waar hij zich bij de gemeente meldt met het verzoek de medaillons van het stadhuis te mogen 'restaureren', in casu van nieuwe portretbustes te voorzien. Met dit werk - uitgevoerd in een krachtige en robuuste stijl die nauwelijks herinnert aan het millimeterwerk van de houtsnijportretten - leefde Leeuw zijn vroegere succesvolle reputatie volkomen na.<sup>82</sup>

Een van de meest interessante opdrachten van Leeuw in zijn Roermondse periode - vermoedelijk afgerond kort nadat hij aan het medaillon van koningin Sophie was begonnen - was toch de uitmonstering van het huis van zijn beschermheer notaris Charles Guillon in 1861-1868. Eerder had hij voor diens familie te Panningen een grafmonument gemaakt, terwijl hij hem later nog postuum zou eren met een buste. Begin zestiger jaren verrichtte de kunsthistoricus en monumentenzorger J.J.F.W. van Agt een klein onderzoek naar Guillons bijzondere pand in de Swalmerstraat. Hij kwam tot de bevinding dat het huis in hoofdzaak ontworpen was door de notaris zelf. Guillon werd in een *Notice Biographique* uit 1874 onder meer herdacht als "*architecte*", welke pretentie gesteund wordt door het later ten onrechte als vrijmetselaarssteken geïnterpreteerde motief van de passer en de driehoek in het schild midden op de voorgevel, dat nota bene aan de eerste *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc was ontleend. Volgens Van Agt had Guillon hierbij de hulp gehad van een beeldhouwer, waarschijnlijk Henri Leeuw en haast onvermijdelijk van een bouwkundig tekenaar.<sup>83</sup> Voor deze laatste suggereert Van Agt de namen van Carl Weber (1820-

1908) of François van Schoubrouck (1832-1870) - een van Cuypers' eerste leerlingen - die Guillon van bouwtechnische argumenten hadden voorzien bij de door hem gevoerde polemiek over de torens van de Munsterkerk. Aan de hand van het overzichtswerk van Volmar Delheij over de neogotiek in Limburg tot 1900 kan deze toeschrijving nader getoetst worden. Terwijl Delheij het beeld bevestigt als zou Weber, sedert 1857 werkzaam als concurrent van Cuypers in Roermond een naam te verliezen hebben, weet hij uit de slechts bij naam bekende Van Schoubrouck een figuur van vlees en bloed te maken. Cuypers had de jongeman te Antwerpen ontmoet - Van Schoubrouck werd reeds op veertienjarige leeftijd ingeschreven bij de afdeling Bouwkunde van de Koninklijke Academie aldaar<sup>84</sup> - en liet hem in 1851 naar Roermond overkomen, vermoedelijk om net zoals het geval was met Lauweriks senior een geschoold vakman, casu quo tekenaar bij de hand te hebben. Van Schoubrouck woonde net als zijn oudere landgenoot Lauweriks op Cuypers' adres en wel tot zijn huwelijk in 1859. Hij vestigde zich vervolgens als zelfstandig "*architect*" aan de Marktstraat. De parallel met Leeuw lijkt opmerkelijk. Zij kwamen vermoedelijk kort na elkaar in - duurzaam - contact met de firma Cuypers & Stoltzenberg, maar versoepelden deze relatie een aantal jaren later terwille van hun eigen bedrijf. Beiden kozen vervolgens de partij van Charles Guillon in de affaire Munsterkerk, welk conflict ontbrandde rond dezelfde tijd dat de nieuwbouw van diens huis aan de Swalmerstraat startte. Het laat zich raden dat waar Weber al enige tijd als geduchte concurrent van Cuypers werkzaam was en hem daarom bestreed, deze animositeit wat betreft de bouwkundig tekenaar Van Schoubrouck en de beeldhouwer Leeuw krachtig bevorderd kan zijn door hun afhankelijkheid van hun broodheer, Charles Guillon. Daarbij acht ik het

<sup>82</sup> Th. Janssen en A. Gorissen, *H. Goltzius is niet H. Goltzius*, pp. 3-18.

<sup>83</sup> Van Agt, 'Het huis van Charles Guillon', pp. 11-12; zie Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon', pp. 344-346, 352; zie voorts Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 1,

pp. 107-116.

<sup>84</sup> Bibliotheek van de Koninklijke Academie te Antwerpen, *Registre de l'inscription*, 1847/1848, nr 137, Frans van Schoubrouck; voor dit gegeven dank ik dr Wies van Leeuwen.



120 J.H. Leeuw, *Evangelistengroep* (uit de Munsterkerk), 1850-51 (gips, gepolychromeerd): v.l.n.r. F. Henri Linssen als Sint Lucas, Cuypers als Sint Mattheus, F.A.H. Boermans als Sint Johannes en Jean Henri Leeuw als Sint Marcus. Gips gepolychromeerd.

Herkomst: Stedelijke Museum 'Henri Luyten-Dr. Cuypers', Roermond.

Foto: RDMZ Zeist

goed mogelijk dat Leeuw net zoals Linssen zich verzette tegen de rigoureuze restauratieplannen van Cuypers, omdat deze ten koste dreigden te gaan van hun werk ruim tien jaar eerder. Leeuw was voldoende kunstenaar, zoals we zagen, om zich hierdoor ernstig bedreigd te voelen.<sup>85</sup>

Qua bouwstijl vormt Guillons huis een duidelijk antwoord op de strenge en sobere gotische stijl van Cuypers' werkplaatsen, waarvan de op-

zet zowel herleid kan worden tot de middeleeuwse huizen in Brugge als tot het model bij de 'Hotels Anciens et Modernes' uit de Franstalige compilatie van een aantal werken van de belangrijkste Engelse 'neogoticus' van die tijd, A.W.N. Pugin, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne avec des remarques sur leur renaissance au temps actuels*, uit 1850.<sup>86</sup> Zowel de Tudorboog van de poort als de sterk uitkragende

<sup>85</sup> Delheij, "Waar in den aardschen klei een hemelsch denken speelt", pp. 24-27 (Weber), pp. 61-62 (Van Schoubrouck), pp. 77-86 (Guillon en de Munsterkerk).

<sup>86</sup> King en Pugin, *Les vrais principes de l'architecture*, z.p.; vergelijk voor de projecten en publikaties van Pugin: Atterbury en Wainwright, *Pugin*, passim.



erkers zijn herkenbaar bij Cuypers' complex Het huis aan de Swalmerstraat daarentegen - in baksteen - toont een evenwichtige compositie uit diverse stijlelementen met een niet al te zwaar aangezette classicistische opdruk Met name in het rechthoekige middenpaneel herkent Van Agt de opzet van een aantal woningen te Parijs uit de jaren 1840 van Ed Renaud De betreffende natuurstenen, 'Louis Seize'- geïnspireerde decoraties zullen ongetwijfeld van de hand van Leeuw zijn, die met dergelijke verfijnde motieven gelet op de genoemde beeldsnijwerken ampele ervaring had Vooral de middenrisaliet ter hoogte van de eerste verdieping is rijk uitgedost als om aan te kondigen dat hier Guillons "*propre musée*" gevestigd was, bestaande uit een 'kerkelijk kabinet' direct daarachter en vervolgens in het verlengde daarvan een 'schilderijen-kabinet' Het bijzondere van dit huis is dan ook dat het vrijwel zeker een van de eerste voorbeelden was, waarbij een kunstverzamelaar - doelbewust - zijn woning volgens de meest moderne museale opvattingen uit Parijs liet bouwen Van Agt meent dat dit voor Guillon mogelijk was dankzij Leeuws verblijf in die stad, maar realiseert zich niet dat de notaris zelf veel reisde, onder meer om aanvallen van "*misanthropie*" te bedwingen Hij zou dus heel goed zelf de ontleningen aan het Louvre en aan het Musée de Cluny - in 1844 gesticht als opvolgster van het *Musée des Monuments Français* van Alexandre Lenoir, wiens werk daarover in Guillons boekenkast stond - gedictieerd kunnen hebben<sup>87</sup> De specifiek decoratieve uitwerking daarvan op sculpturaal gebied lag echter in de handen van Leeuw, die hierbij zijn gehele scala van kunnen uitstalde gewezen kan worden op de klassiek opgevatte portretbustes van filosofen boven de deuren van de gang, die een opvallend contrast vormen met de overvloedig versierde houten trap, die in zijn combinatie van barokke, renaissancistische en classicistische motieven nog het sterkst doet denken aan de gesneden portretten van Willem III en koningin Sophie Deze trap leidt naar een hal die toegang biedt tot het schilderijenkabinet waar ondermeer

de werken van Henri Linssen moeten hebben gehangen Vooral bij de koof waaraan en waaronder de schilderijen bevestigd werden, zijn de associaties met het genoemde oeuvre van Leeuw dwingend, daar het ook hier werken op de vierkante centimeter betreft In een slingerpatroon van guirlandes en rozetten zijn medaillons geplaatst met putti, die respectievelijk penseel en beitel hanteren Leeuw moet op het moment van uitvoering nog volledig beschikt hebben over een vaste hand en de nodige zelfverzekerdheid van zijn eigen kwaliteiten, die allebei door de crisis met het medaillon van koningin Sophie ernstig zouden inboeten

De meest wonderlijke ruimte in het pand van Guillon betreft naar Van Agt terecht meent het 'kerkelijk kabinet' Uit het hoofdstuk 'De Stuers' is naar aanleiding van de museumdeologie van de referendaris gebleken, dat zich in deze ruimte het expositierecept van Alexandre Lenoir en het Musée de Cluny het sterkst manifesteert Guillons 'kerkelijk kabinet' was uitgemonteerd met motieven ontleend aan de Munsterkerk - hoe zou het anders kunnen - om een gewijde indruk te suggeren De rondboogomlijstingen van de deuren, die gevat zijn in een kader met kolonnetten, basementen, kapitelen en archivolten, gaan zoals Van Agt analyseerde terug op het noordportaal van de Munsterkerk Curieus is de invulling van de boogvelden met een schildering van fantasie-dieren en bladornamenten De sierlijst tussen de wanden en het plafond toont de typische kabelrand, die langs het gehele exterieur van de kerk loopt, en een boogfries met palmetten, rozetten en andere bloemmotieven dat navenant te zien is bij de toen nog ongerestaureerde noordzijde van de westbouw Opvallend zijn vooral de vier hoekconsoles, bestaande uit kenmerkende gotische 'monstertjes' die Leeuw in groten getale gezien moet hebben bij zijn werk aan bijvoorbeeld de Notre Dame<sup>88</sup> Deze zijn als zodanig in de vooral archeologisch opgezette *Dictionnaire* niet te vinden, hetgeen aangeeft hoe vrij Leeuw met zijn ontleningsmateriaal is omgegaan

<sup>87</sup> Van Agt, 'Het huis van Charles Guillon', pp 7-8, 12, zie Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon',

pp 350-363

<sup>88</sup> Van Agt, 'Het huis van Charles Guillon', pp 7-8



121. Ch. Guillon en F. van Schoubrouck (?), *Voorgevel van het huis van Charles Guillon in de Swalmerstraat, Roermond* 1863-1865: een evenwichtige nadruk op de eerste verdieping; hier was Guillons 'propre musée' gesitueerd, bestaande uit de schilderijengalerij en het kerkelijk kabinet. Herkomst: GAR, RDMZ Zeist

De rijk gebeeldhouwde uitmontering van het pand in zijn geheel roept onvermijdelijk de vraag op of het interieur wellicht gepolychromeerd was. Terwijl de schilderijengalerij van een neutrale, mogelijk gesjabloneerde ondergrond voorzien geweest kan zijn, zal het 'kerkelijk kabinet' gezien de belangrijkste inspiratiebron beslist kleurrijk uitge-

dost zijn geweest. Dit mag men temeer vermoeden daar Guillon nimmer enige aversie heeft geuit ten opzichte van de eerste uitmontering in de Munsterkerk. Het lijkt gerechtvaardigd om te opperen dat hiervoor naar alle waarschijnlijkheid Linssen zal zijn uitgenodigd, die zoals we zagen zowel inzake museumzalen (het Louvre) als kerkinterieurs

(Seminariekapel, Munsterkerk) op enige ervaring kon bogen. Programmatisch gezien bood het huis van Guillon zo niet alleen een antwoord op Cuypers' bouwstijl, maar ook op de modelfunctie van het complex aan de Maastrichterweg. Terwijl hij aan de buitenzijde de meest opmerkelijke baksteenmotieven en -patronen had verwerkt als om een staalkaart op ware grootte te kunnen laten zien, spreidde Leeuw al zijn kunde ten toon in de pluriform uitgemonteerde woning van Guillon, waardoor bleek dat de beeldhouwer van alle markten thuis was: een 'universeel meester'. Mutatis mutandis zou dit opgegaan kunnen zijn voor de hypothetische polychromie van Linssen. Dit alles stemde wonderwel overeen met het door Guillon gevolgde ideaal in de geest van Lenoir en Clarac, dat een museum *capita selecta* moest bieden van de cultuur van voorbije tijden. Juist deze visie zou, zoals eerder is uiteengezet, de grondslag worden voor de inrichting van het Rijksmuseum.

De betekenis van Leeuw voor Cuypers moet tegen beider wil en dank groot geweest zijn. In een zeer vroeg stadium van diens carrière vormde hij welhaast de enige tastbare schakel met de artistieke opvattingen en campagnes van de Parijse 'neogotici'. In Roermond heeft hij hem bijgestaan met het starten van een atelier dat op de leest van die doctrines geschoeid was, zoals verspreid via de *Annales Archeologiques* van A.-N. Didron, maar ook via de geschriften van de (Frans geboren) Engelsman A.W.N. Pugin. Het enorme elan dat spreekt uit het herstel van de koorpartij van de Munsterkerk geeft aan dat Cuypers en Leeuw aanvankelijk in goed vertrouwen hebben samengewerkt. Zeer waarschijnlijk is het vooral de exclusiviteit geweest die de architect voor de middeleeuwse stijlen opeiste, waardoor de wrevel van de veelzijdige Leeuw werd gewekt. Na het intermezzo bij Cuypers keerde de beeldhouwer terug tot de clientèle die hij eerder met groot succes had bediend: het hof. Hierbij ontloopte hij zich als een kunstenaar die profijt

wist te trekken van zijn relaties en van zijn voormalige koninklijke opdrachtgevers in Frankrijk. In zijn allegorische portretten trachtte hij zich te profileren als een *sculptor doctus*, die beseft welke waardigheidstekens wel en niet aan de Oranjes zullen appelleren, doch daarin het niveau van de zeer getalenteerde vooral ambachtelijke kunstenaar niet weet te overstijgen. Hoewel hij mede gelet op de toenmalige kunstkritiek hogelijk werd gewaardeerd, zou hij zijn zorgvuldig opgebouwde positie totaal verspelen door zijn geobsedeerde en volstrekt weerspannige gedrag tijdens de affaire rond het gesneden portret van koningin Sophie. Typologisch had Leeuw dan ook net als Schaepekens zonder meer model kunnen staan voor Thijms sombere en gemelijke kunstenaarstype, dat de kunsttheoreticus naast de kunstenaarshoveling als Rubens en Pieneman plaatst. Van deze idealisering was Leeuw zich alleen al dankzij de toenmalige recensies welbewust. Zo schetst het dagblad van Guillon, *De Volksvriend* in 1880 in navolging van *De Tijd* zijn "typischen kunstenaarskop, een hooggewelfd voorhoofd en een krachtig geteekend mannelijk gelaat, omlijst door een vollen grijzen baard, en verlicht door een paar kleine donkere oogen, waaruit onder dikke grijze wenkbrauwen het feu sacré u tegenflikkert". Geheel conform deze beschrijving zou Leeuw zichzelf uittekenen in een zelfportret, dat vast niet toevallig in dezelfde tijd ontstond.<sup>89</sup> Enig pathetisch cultiveren van zijn pose als lijdend kunstenaar kan hem niet ontzegd worden. Het heeft er alle schijn van dat hij deze attitude na het Brusselse débâcle te boven is gekomen, zoals blijkt uit zijn opdracht voor de medaillons van het stadhuis te Venlo. Van de nood een deugd makend - het fijne werk kon hij na 1881 beslist niet meer aan - blijkt hij dan een hoogst expressieve en persoonlijke stijl ontwikkeld te hebben, die deze latere werken ongetwijfeld tot de betere uit zijn oeuvre maken.

<sup>89</sup> Nissen, 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw', p. 81 verwijst op p. 80 naar *De Volksvriend* van 1 mei 1880,

welk artikel overgenomen blijkt te zijn uit *De Tijd*.

## 16 GERAADPLEEGDE BRONNEN

### [AFKORTINGEN]

AA: Annales Archéologiques

ARA: Algemeen Rijksarchief

Ara-2, BiZa, K en W 1875-1918: Algemeen Rijksarchief, Tweede Afdeling, Archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, Afdeling Kunsten en Wetenschappen, 1875-1918.

BW: Bouwkundig Weekblad

DK: De Katholiek

DW: Dietsche Warande

GAA: Gemeentearchief Amsterdam

GAR: Gemeentearchief Roermond

GAR FAC: Gemeentearchief Roermond, Familiearchief Cuypers.

KDC: Katholiek Documentatiecentrum (Nijmegen).

KHA: Koninklijk Huisarchief

KNOB: Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond

Maasgouw: De Maasgouw, Tijdschrift voor Limburgse Geschiedenis en Oudheidkunde.

NAI: Nederlands Architectuurinstituut (Rotterdam).

Sluitsteen: De Sluitsteen, Bulletin van het Cuypers Genootschap (opgericht 1985), sinds 1989 Orgaan van het Cuypers Genootschap.

SVdS: Stichting Victor de Stuers

### ARCHIEVEN:

*Amsterdam*, Gemeentearchief (GAA): Archief Raadhuis-Damcommissie, 1910.

*Amsterdam*, Archief Rijksmuseum: Dossier pleisterafgietsels, 1938.

*Den Haag*, Algemeen Rijksarchief (ARA): Tweede Afdeling (ARA-2), Archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken (BiZa), afdeling Kunsten en Wetenschappen (K&W), 1875-1918.

*Nijmegen*, Katholiek Documentatiecentrum (KDC): Archief van de familie J.A. Alberdingk Thijm.

*Roermond*, Gemeentearchief (GAR): Gemeentearchief, 1796-1933, Familiearchief Cuypers V.4, 1858-1912, Documentatieverzameling (Biografie Cuypers) Familiearchief en collectie Guillon, 1842-1873, Archief en collectie Sivré, 1810-1889. Lijst bibliotheek Cuypers, d.d. 27 juli 1988

*Rotterdam*, Nederlands Architectuurinstituut (NAI), Bedrijfsarchief van de firma Cuypers & Co, 1834-1958 (met retroacta)

*Den Haag*, Paleis Noordeinde, Koninklijk Huisarchief (KHA): Archief koning Willem III, A45 - particulier secretaris Afd. XIVc, 1849-1890, Archief prins Alexander A49-b - particulier secretaris Afd. XVI, 1861-1884.

*Vorden*, De Wiersse, Stichting Victor de Stuers (SVdS), Familiearchief ca 1809-ca 1954 (ongeinventariseerd, met genummerde plaatsingslijst)



- A.J. (K.J.L. Alberdingk Thijm, pseudoniem Lodewijk van Deyssel). *J.A. Alberdingk Thijm*. Amsterdam 1893.
- Aarts, P.H. 'Familiërelaties van de architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers'. In: *Spiegel van Roermond, Jaarboek voor Roermond 2* (1994), Roermond 1993, pp. 11-26.
- Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londen/Oxford/New York 1971 (1ste dr. 1953).
- Académie Royale d'Anvers. *Cours de 1847-1848. Proclamation et distribution solennelle des prix. 30 avril 1848*. Antwerpen 1848.
- Addison, J. 'The pleasures of the Imagination'. In: *The Spectator* (1746-1749), 8 delen (1ste dr. 1711-1712), deel 4, pp. 79-127.
- NB Zie voor de geraadpleegde Nederlandse bewerking onder: *Spectator*.
- Agt, J.J.F.W. van. 'Roermonds Munsterkerk voor en na Cuypers'. In: *Opus musivum, een bundel studies aangeboden aan professor doctor M.D.Ozinga ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag op 10 november 1962*. Assen 1964, pp. 85-113.
- Agt, J.J.F.W. van. 'Het huis van Charles Guillon te Roermond'. In: *Libellus festivus, een bundel historische opstellen aangeboden aan Joseph H.F.H. Linssen bij gelegenheid van zijn 70ste verjaardag op 6 november 1964*. Roermond 1964, pp. 1-14.
- Albers S.J., P. 'Cuypers, Thijm, De Stuers. Tijd- en Strijdgenooten'. In: *Dr Cuypers Gedenkboek 1827-1927*. Roermond 1927, pp. 26-32.
- Ambtsbericht van de Beroepencommissie van de Monumentenraad. d.d. 8 oktober 1987. Inzake het kroonberoep van het Cuypers Genootschap en de Bond Heemschut tegen de afwijzende beschikking van de minister van WVC d.d. 17 november 1986, met betrekking tot beider verzoek om de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool op 's Rijks Monumentenlijst te plaatsen, Raad van State, zaaknr G10.86.0033.
- Andree, R., A. Hauptman von Gladiss, F.W. Heckmanns, e.a., *Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Führer durch die Sammlungen*, deel 1, *Alte Kunst 19. Jahrhundert*, Düsseldorf 1992 (1ste dr. 1985).
- Apol, A. *Het gebruik der kleuren in school en werkplaats volgens hare natuurlijke eigenschappen en hoofdzakelijk in overeenstemming met de grondregeles der muziek*. Amsterdam 1882.
- Aslet, C., H.M.J. Tromp. 'Kasteel De Haar, near Utrecht'. 2 delen. *Country Life*. Londen 1984, pp. 500-504; 554-558.
- Asselbergs, F. "'Het Morgenrood eener Wedergeboorte", P.J.H. Cuypers architect (1827-1921)'. In: *De Negentiende Eeuw* 4 (1980), pp. 158-170.
- Atterbury, P., C. Wainwright, ed., *Pugin, A Gothic Passion*. New Haven/Londen 1994.
- Auzas, P.M. *Eugène Viollet le Duc (1814-1879)*. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, z.p. 1979.
- B., L.v.d. 'Cuypers' (vraaggesprek met Cuypers bij gelegenheid van diens negentigste verjaardag, 16 mei 1917; gevolgd door een artikel van Jan Stuyt over Cuypers, overgenomen uit *Elsievers Maandschrift* van maart 1917). Periodiek onbekend. GAR, Documentatieverzameling (Biografie Cuypers).
- Bandmann, G. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlijn 1978 (1ste dr. 1951).

- Bandmann, G. 'Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts'. In: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Deel 1. Frankfurt am Main 1971, pp. 129-157.
- Baudelaire, Ch. *Critique d'art*, 2 delen. Parijs 1965.
- Bax, M. 'De onbekende Walenkamp'. *Jong Holland* 4 (1988), nr 4, pp. 2-13.
- Becker, J. "'Justus et fide vixit", over het Vondelbeeld (Amsterdam 1867)'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 34 (1983), Weesp 1984, pp. 132-194.
- Becker, J. "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel", zur Ikonographie des Amsterdamer Reichsmuseums'. In: *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), Weesp 1985, pp. 227-326.
- Becker, J. "'Doch, wacht men, in metaal, een twaalfde huldeblijk": het standbeeld voor Bilderdijk'. In: *Tent.cat. Amsterdam, Museum Amstelkring. Louis Royer 1793-1868 een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*. Red. Guus van den Hout en Eugène Langendijk, m.m.v. J. Becker, M. van der Plas, H. Rau en A.A.J. Scheffers. Amsterdam 1994, pp. 49-68.
- Beek, M. e.a. *Victor de Stuers, Holland op zijn smalst (facsimile De Gids 37 (1873), pp. 320-403), ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam*. Bussum 1975.
- Berg, W. van den. *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*. Assen 1973.
- Berg, W. van den. 'Jacob Geel – Gesprek op den Drachenfels'. In: Riet, R. van, red. *Kritisch proza uit de 19e eeuw van Isaïa Da Costa, Jacob Geel, E.J. Potgieter, Conrad Busken Huet, Multatuli*. Utrecht/Antwerpen 1985, pp. 75-86.
- Bergvelt, E. 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)'. In: *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), Weesp 1985, pp. 77-149.
- Berlage, H.P. 'Bouwkunst en Impressionisme'. *Architectura* 2 (1894), pp. 93-94, 98-100, 105-106, 109-110 (als facsimile in Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*, pp. 383-390).
- Berlage, H.P. 'Over architectuur'. *De Kroniek* 1 (1895), pp. 9-10.
- Berlage, H.P. 'Over architectuur'. *Tweemaandelijksch tijdschrift voor letteren, kunst, wetenschap en politiek*, deel 1 (1895), pp. 417-427, deel 2 (1896), pp. 202-235.
- Berlage, H.P. 'Dr. P.J.H. Cuypers'. *De Kroniek* 3 (1897), p. 1.
- Berlage, H.P. 'Slotvoordracht en samenvatting'. In: *Bouwkunst. Zeven voordrachten over bouwkunst, gehouden vanwege 't Genootschap Architectura et Amicitia*. Amsterdam, z.j. (1908), pp. 343-394.
- Berlage, H.P. *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*. Rotterdam 1912.
- Bernhard, M., P. Kipphoff. *Deutsche Romantik, Handzeichnungen*, 2 delen. München 1973.
- Bervoets, J.A.A. 'Hoe waarheid schoonheid werd'. *Nederlands Archievenblad* 90 (1986), pp. 26-31.
- Bervoets, J.A.A. *Inventaris van het archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Kunsten en Wetenschappen, 1875-1918*, 2 delen. Algemeen Rijksarchief, 's-Gravenhage 1985.
- Beurden, A.F. van. 'De familie Cuypers en de kunst'. In: *Dr Cuypers Gedenkboek 1827-1927*. Roermond 1927, pp. 46-49.

- Bialostocki, J. 'Das Modusproblem in den bildenden Künsten (1961)'. In: *Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft*. Keulen 1981, pp. 12-43.
- Bialostocki, J. 'Romantische Ikonographie'. In: *Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft*. Keulen 1981, pp. 214-242.
- Biervliet, L. van. *De brieven van W H James Weale aan Jozef A. Alberdingk Thijm, 1858-1884*. Brugge 1991.
- Biervliet, L. van. 'Een nieuwe visie op de relatie Thijm en Vlaanderen aan de hand van de brieven van James Weale'. In: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (1992), aflevering 2-3, pp. 195-208.
- Blaauw, S. de. 'Een negentiende-eeuwse Magister Operum. Pierre Cuypers en de bouwkunst van de Middeleeuwen'. In: *Excursiones mediaevales, opstellen aangeboden aan prof. dr. A.G. Jongkees door zijn leerlingen*. Groningen 1979, pp. 13-38.
- Bloemen, C. *De Roermondse archiefkwestie*. Maastricht 1966.
- Blondel, J.-F. *Cours d'Architecture, ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens contenant les Leçons données en 1750, & les années suivantes*. 7 delen. Parijs 1771-78.
- Bock, M. *Anfänge einer neuen Architektur, Berlage's Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*. 's-Gravenhage/Wiesbaden 1983.
- Bock, M. 'Cuypers-Berlage-De Stijl, twee ruimteconcepties'. *Forum* 30 (1986), pp. 98-109.
- Boersma, T. "'Tijdvakken van een ver verleden welke wij alzoo hopen te zien herleven", Christiaan Kramm en zijn betekenis voor het bouwkunst-onderwijs en het "Gothische Architectuur-teekenen" aan de Utrechtse "Stads- scholen voor Teeken- en Bouwkunde" 1822-1866'. *De Sluitsteen* 5 (1989), pp. 83-113.
- Boersma, T.J. "'Het oefenperk der kunst": ontwerp en architectuurbeschouwing in de prijsvragen van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst (1842-1880)'. In: Boersma, T.J., E. de Jong, C.P. Krabbe, red. *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst. Schetsen uit de geschiedenis van het genootschap*. Amsterdam 1993, pp. 10-42.
- Boersma, T.J., E. de Jong, C.P. Krabbe, red. *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst Schetsen uit de geschiedenis van het genootschap*. Thema-nummer van *De Sluitsteen* 9 (1993) nr 3/4. Amsterdam 1993.
- Boisserée, S. *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*. München 1842 (2de dr.).
- Boomgaard, J. "'Hangt mij op een sterk licht". Rembrandts licht en de plaatsing van de Nachtwacht in het Rijksmuseum'. In: *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), Weesp 1985, pp. 327-350.
- Bornewasser, J.H. Roes e.a., J.A. 'Aspecten van de Katholieke Emancipatie in de 19de eeuw'. In: Thema-nummer *Spiegel Historiael* 12 (1978), pp. 726-778.
- Braat, J., red. *Honderd jaar Rijksmuseum, 1885-1985*. Weesp 1985.
- Bright, M. *Cities Built to Music, Aesthetic Theories of the Victorian Gothic Revival*. Columbus 1984.
- Broekhuis, M. 'Antoon Derkinderen en de Beurs van Berlage'. *Jong Holland* 2 (1988), pp. 4-14.
- [Broere, C.] 'De toestand van het Protestantisme (vervolg)'. In: *DK 1* (1842), pp. 65-84. NB Broere ondertekende als redacteur zijn eigen artikelen niet; hier is daarom het overzicht van Brom, Cornelis Broere, aangehouden.



- [Broere, C.] 'Terugkeer naar het oude'. In: *DK 3* (1843), pp. 192-201.
- [Broere, C.] 'Aphorismen over het eigenaardig goede in de katholieke afdeling der christenkerk, door V D H. [Abraham des Amorie van der Hoeven] jr.' In: *DK 7* (1845), pp. 291-305, 381-401; In: *DK 8* (1845), pp. 1-28.
- [Broere, C.] '1854'. In: *DK 25* (1854), pp. 1-24.
- [Broere, C.] 'Een woord over katholieke volksliteratuur'. In: *DK 26* (1854), pp. 162-164.
- [Broere, C.] 'Maria'. In: *DK 27* (1855), pp. 1-18, 209-320.
- [Broere, C.] 'Bespiegeling, gezag en ervaring. Een wijsgeerige, geschiedkundige proeve, door dr. A. Pierson'. *DK 28* (1855), pp. 65-127.
- [Broere, C.] 'Hoe de protestanten en bijzonder de protestantsche geleerden over de katholieke kerk denken'. In: *DK 34* (1858), pp. 193-309.
- Brom, G. 'Thijm en Broere'. *De Beiaard* 5 (1920), deel 2, pp. 141-185 (Thijm-nummer).
- Brom, G. *Romantiek en Katholicisme in Nederland*. 2 delen. Groningen/Den Haag 1926.
- Brom, G. *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*. Rotterdam 1927.
- Brom, G. *Herleving van de kerkelijke kunst in katholiek Nederland*. Leiden 1933.
- Brom, G. *Cornelis Broere en de katholieke emancipatie*. Utrecht/Antwerpen 1955.
- Brom, G. *J.A. Alberdingk Thijm*. Utrecht/Antwerpen 1961.
- Bronner, W. 'Farbige Architektur und Architekturddekoration des Historismus'. In: *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege* 36 (1978), pp. 37-65.
- Brouwers, J.W. *Aanrakingspunten tusschen wetenschap en kunst, naar het Engelsch van Z.E. den kardinaal Wiseman*. Leiden 1864 (vertaling met aantekeningen).
- Brouwers, J.W. *Neerlands keizerlijk kapittel, Neerlands eerste christenkerk, Neerlands oudste kathedraal met hare XIXe eeuwse muurschilderingen, een woord gesproken in Regt voor Allen te Amsterdam*. Amsterdam 1864.
- Buijnsters, P.J., ed. *Rhynvis Feith Het ideaal in de kunst, met een inleiding en aantekeningen*. Den Haag, 1979 (2de dr.), (met de tekst naar het handschrift uit 1822).
- Bull, G., ed. *G. Vasari, Lives of the Artists (Florence 1568)*. Harmondsworth 1974 (1ste dr. 1969).
- Busken Huet, C. *Het land van Rembrandt, studies over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw*. 2 delen. Haarlem 1886 (2de dr.).
- Carmontelle, L. de. *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le duc de Chartres*. Parijs 1779.
- Catalogus *Catalogus veiling atelier L. Royer, bij Roos, Amsterdam, 17-19 november 1868*
- Catalogus: *Catalogues des diverses collections de livres - d'archives - d'antiquités - de monnaies et médailles romaines, du moyen-âge et autres - tableaux - gravures - cartes géographiques - sceaux - armoires gothiques, et de plusieurs objets d'art et de curiosité délaissées par monsieur Charles Guillon en son vivant notaire à Ruremonde et membre de plusieurs sociétés savantes, et dont la vente publique se fera en la maison mortuaire, à la requête de monsieur C. Guillon, avocat-procureur, Ruremonde, par le ministère du notaire Max Cornelis. Roermond 1874.*
- Catalogus: *Catalogus der zeldzame en hoogst belangrijke verzameling meest in Limburg opgegraven Romeinsche, Germaansche, Celtische en midden-*

- eeuwsche oudheden, der kostbare gesnedenen steenen, der gouden, zilveren en bronzen antieke munten en medailles, waarbij enkele zeldzame middeleeuwsche en moderne, Limburgsche muntstempels, enz., geheel en alleen gedurende meer dan een halve eeuw bijeenverzameld en nagelaten door wijlen den weledelen heer Charles Guillon, notaris te Roermond (Limburg). Publieke verkooping op dinsdag 11 Maart 1890 en volgende dagen. In het verkooplokaal van G Theod Bom & Zoon, Spuistraat 135, naast 'Die Port van Cleve' Amsterdam. Amsterdam 1890.
- Catalogus: *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels en andere reproductien van kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum te Amsterdam.* Amsterdam 1916.
- Caumont, A. de. *Cours d'Antiquités Monumentales professé à Caen en 1830, histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus régulés jusqu'au XVIIIème siècle.* 6 delen. Parijs 1835-1841, met atlas.
- Chateaubriand, F.R. de. *Le Génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne.* 5 delen. Parijs 1802.
- Chevreur, E. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries* 3 delen. Parijs 1839 (met atlas)
- Chevreur, E. *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques.* Parijs 1864 (met atlas).
- Chevreur, E. *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs.* Parijs 1861 (met atlas).
- Clark, K. *The Nude, A Study of Ideal Art.* Harmondsworth 1970 (1ste dr 1956).
- Clausberg, K. *Die Manessische Liederhandschrift.* Keulen 1978.
- Clerq, S. de. (inleiding voor het jubileumnummer bij Cuypers' negentigste verjaardag) BW 37 (1917), p. 107.
- Cleven, J. van. 'Neogotiek en neogotismen, de neogotiek als component van de 19e-eeuwse stijl in België'. In: Maeyer, J. de, red. *De Sint-Lucascholen en de neogotiek, 1862-1914.* Leuven 1988, pp. 17-57.
- Cleven, J. van. 'Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst'. In: Maeyer, J. de, red. *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914.* Leuven 1988, pp. 279-323.
- Cleven, J. van, F. van Tyghem, I. de Wilde, R. Hoozee, e.a. *Neogotiek in België.* Gent 1994.
- Coekelberghs, D. *Les Peintres belges à Rome de 1700 à 1830.* Brussel 1976
- Collins, P. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950.* Londen 1971 (1ste dr. 1965).
- Craandijk, J., P.A. Schipperus. *Wandelingen door Limburg.* Maasbree 1981 (facsimile 1ste dr. Haarlem 1883).
- Cuypers & Co, ed. *Gedenkschrift bij de Onthulling van het Gedenkteken voor Dr P J H. Cuypers nabij de Munsterkerk te Roermond op den 103den verjaardag zijner geboorte aangeboden door de NV Kunstwerkplaatsen Cuypers & Co 16 Mei 1930.* Roermond z.j. (1930).
- Cuypers, Jos.Th.J., J L.M. Lauweriks, K. de Bazel, e.a., red. *Architectura* 5 (1897), (P.J.H. Cuypers opgedragen den zeventigsten verjaardag zijner geboorte).
- Cuypers, Jos Th J. 'Middeleeuwsche bouwkunst'. In: *Bouwkunst Zeven voordrachten over bouwkunst, gehouden vanwege 't Genootschap Architectura et Amicitia.* Amsterdam, z j (1908), pp. 185-216.

- Cuypers, Jos.Th.J., e.a. *Het werk van dr. P.J.H. Cuypers, 1827-1917*. Amsterdam 1917.
- Cuypers, Jos.Th.J. 'Jeugdherinneringen'. *De Beiaard* 5 (1920), deel 2, pp. 36-42 (Thijm-nummer).
- Cuypers, Jos.Th.J. 'Roermonds kunstleven'. In: *Gedenkboek ter gelegenheid van het zevenhonderd-jarig bestaan van Roermond als stad*. Roermond 1932, pp. 334-347.
- Cuypers, P.J.H. (Reactie op: 'Gebrek aan stijl'). *BW* 2 (1882), p. 350.
- Cuypers, P.J.H. 'Nieuwe kerk van den heiligen Dominicus te Amsterdam, voordracht gehouden op de algemene vergadering van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst van 27 mei 1886'. *BW* 6 (1886), pp. 196-198.
- Cuypers, P.J.H. *De oude gilden en de tegenwoordige ambachtsstand; voordracht gehouden voor de afdeeling Amsterdam van den Nederlandschen Rooms Katholieken Volksbond*. z.j. Amsterdam (1892).
- Cuypers, P.J.H. ('Antwoord' op: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'). *Architectura* 3 (1895), p. 91.
- Cuypers, P.J.H. 'Maastricht in beschaving, geschiedenis en kunstontwikkeling de oudste stad in Nederland, lezing gehouden voor het patronaat der Teekenschool te Maastricht op 16 november 1896'. *Architectura* 5 (1897), pp. 10-16.
- Cuypers, P.J.H. 'Over kleurenleer'. *Architectura* 17 (1900), pp. 271-272.
- Cuypers, P.J.H. 'De nieuwe Beurs van Amsterdam'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. 21 mei 1903, pp. 1-2.
- Cuypers, P.J.H. ('Weihspruch'). In: *Verslag der officiele opening van de Gemeente-Teekenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten te Roermond op maandag 4 september 1905*. Roermond z.j. (1905), pp. 16-24.
- Cuypers, P.J.H. *Rapport betreffende het onderzoek naar den toestand der Koopmansbeurs*. 2 delen. Amsterdam 1906 (commissie bestaande uit P.J.H. Cuypers, voorzitter, F. s'Jacob, secretaris, Jos.Th.J. Cuypers, A. van Hemert, J.F. Klinkhamer, D.A.N. Margadant).
- Cuypers, P.J.H. 'De Heilige Linie, woord ter inleiding'. In: Sterck, J.F.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, Werken IV, Kunst en Oudheidkunde I*. Amsterdam/Den Haag 1909 (1ste dr. 1858), pp. xiv-xvi.
- Cuypers, P.J.H., red. *Le château De Haar à Haaruylens*. Utrecht 1910.
- Cuypers, P.J.H. 'Over een beroemd bouwmeester der XIXe eeuw'. *Architectura* 21 (1913), pp. 85-89, 94-98.
- Cuypers, P.J.H. (bez.). *In memoriam Antoinette Cathérina Thérèse Cuypers-Alberdingk Thijm, 1829-1898*. z.j. Amsterdam (1915).
- Cuypers, P.J.H. 'Jozef Alberdingk Thijm, 1820 XI-II augustus 1920, Eerste ontmoeting – uit brieven'. *De Beiaard* 5 (1920), deel 2, pp. 5-16 (Thijm-nummer).
- Cuypers: *Dr Cuypers Gedenkboek (1827-1927), uitgegeven door Limburg Provinciaal Genootschap voor Geschiedkundige Wetenschappen, Taal en Kunst*. Roermond 1927.
- Cuypers, P. 'Dr. Cuypers en de moderne bouwkunst'. *Het Gildenboek, tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 4 (1920-1921), pp. 91-94.
- Da Costa, I. 'Bezwaren tegen den geest der eeuw' (1823). In: Riet, R. van, red. *Kritisch proza uit de 19e eeuw van Isaïc Da Costa, E.J. Potgieter, Conrad Busken Huet, Multatuli*. Utrecht/Antwerpen 1985, pp. 6-74.

- Daalen, P K van *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw* 's-Gravenhage 1957 (proefschrift RU Utrecht)
- Delhey, V *"Waar in den aardschen klei een hemelsch denken speelt"*, voorlopige schets van de neogotische kerkenbouw in de huidige provincie Limburg 1853-1900 Doctoraalscriptie KU Nijmegen/Heerlen 1988 (bewerkte uitgave in voorbereiding) s m A Jacobs bij de Stichting Charles Beltjens te Sittard)
- Deugd, C de 'De weg naar het romantisch dichterschap, Bilderdijk en de buitenlandse romantici' In *W Bilderdijks Boekenwijsheid, Symposium 28-29 april 1988, Bijdragen over de veilingcatalogi van Bilderdijks bibliotheek* Amsterdam 1989, pp 115-124
- Dhondt, R C F, R Janssen, A Manet *Kruispunten in de geschiedenis Geschiedenis voor het eerste leerjaar* A Lier 1988
- Didron, A -N 'Artistes du Moyen Age' AA 1 (1844), pp 138-146, 215-221
- Didron, A -N 'Publications Archéologiques' AA 8 (1848), pp 57-59
- Didron, A -N 'Ameublement et décoration des églises' AA 6 (1847), pp 1-11
- Didron, A -N 'Statutaires des Cathédrales de France' AA 6 (1847), pp 35-59
- Didron, A -N 'Mélanges et Nouvelles' AA 15 (1855), pp 204-212
- Didron, A -N 'Mélanges et Nouvelles' AA 16 (1857), pp 259-265
- Didron, A -N 'Quelques Jours en Allemagne' AA 18 (1858), pp 273-287
- Diepenbrock, A 'Bij den zeventigsten verjaardag van dr P J H Cuypers' *Architectura* 5 (1897), p 4 (Cuypers-nummer)
- Diepenbrock, A *Caelestis urbs Jerusalem, hymnus in festo dedicationis ecclesiae, v vocibus* (1897) Uitgave XYZ International Music Library Services (908-ADF11) Huizen z j
- Dogma de immaculata conceptione* In DK 27 (1855), pp 69-106
- Dominicus-van Soest, M 'Classicisten versus gotiekers de stijlrijd binnen de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst' In Boersma, T J, E de Jong, C P Krabbe, red *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst Schetsen uit de geschiedenis van het genootschap* Amsterdam 1993, pp 43-50
- Dunk, Th H von der 'Jhr mr Victor de Stuers en het Rijksmuseum, de controverse inzake de zegen van Cuypers bij de prijsvraag van 1875 nader bezien' *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), pp 37-76
- Duparc, F J *Een eeuw strijd voor Nederlands cultuureel erfgoed, ter herdenking van een eeuw rijksbeleid ten aanzien van musea, oudheidkundig bodemonderzoek en archieven 1875-1975* 's-Gravenhage 1975
- Durant, S 'Nulla Dies Sine Linea Viollet-le-Duc's Drawings' *Architectural Design* (1980), nr 3/4, pp 30-33 (Themanummer Viollet-le-Duc)
- Durer, A *Beschryvinghe van Albrecht Durer, van de menschelijcke proportien* ( ) In *onze Nederlandtsche sprake over-gheset* ( ) facsimile Amsterdam 1978 (Arnhem 1622)
- Duurkens S J, H 'Karakter en kunst' *De Beiaard* 5 (1920), deel 2, pp 68-110 (Thijm-nummer)

- Eck, C. van. "Par le style on atteint au sublime", de betekenis van de term 'stijl' in de Franse architectuurtheorie van de late achttiende eeuw'. *Archis* (1993), nr 10, pp. 72-80.
- Eck, C. van. "'To move, to melt and elevate the mind", Het schilderachtige en de retorica'. In: Eck, C. van, J. van den Eynde, W.R.F. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, pp. 45-53.
- Eck, C. van. 'Nationaal pantheon en middeleeuws Stadhuis'. *Trouw* 1993.
- Eck, C. van. *Organicism in Nineteenth-Century Architecture, An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background*. Amsterdam 1993.
- Eck, C. van, J. van den Eynde, W.R.F. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994.
- Emmens, J. 'Natuur, Onderwijzing en Oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou'. In: *Album discipulorum J.G. van Gelder*. Utrecht 1963, pp. 125-136.
- Emmens, J. *Rembrandt en de regels van de kunst*. Amsterdam 1979 (1ste dr. 1964, proefschrift RU Utrecht).
- Emmens, J. 'Inleiding'. In: *De Schilder en zijn wereld*. Tent.cat. Delft / Antwerpen 1964-1965, pp. 9-13.
- Engelfriet, L. 'Bilderdijs filosofische bibliotheek'. In: *W. Bilderdijs Boekenwijsheid, Symposium 28-29 april 1988, Bijdragen over de veilingcatalogi van Bilderdijs bibliotheek*. Amsterdam 1989, pp. 41-52.
- Esser, A.M.E. van, A. Schmitz. *Lijst van beoefenaren (beroepsgewijze en genummerd) van beeldende kunst te Roermond over ca 1850-ca 1915*. Roermond 1985.
- Evers, I.M.H. 'Maastricht in de negentiende eeuw, aspecten van het kunstklimaat'. In: Himmelreich, Ad., red. *Théodore Schaepekens 1810-1883*. Maastricht 1990, pp. 15-46.
- Ewals, L. 'La carrière d'Ary Scheffer, ses envois aux Salons parisiens'. In: *Ary Scheffer, 1795-1858, dessins, aquarelles, esquisses à l'huile*. Parijs 1980.
- Ewals, L. *Ary Scheffer, sa vie et son oeuvre*. proefschrift KU Nijmegen 1987.
- Feith, Rhijnvis. *Julia. Ferdinand en Constantia*. Utrecht / Antwerpen 1981 (1ste dr. resp. 1783, 1785).
- Fleurbaey, [E., M. van der Wal]. *Koning Willem III en Arti, een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw*. Amsterdam 1984.
- Fresco, M.F. *Filosofie en kunst*. Assen / Maastricht 1988.
- Friedlaender, W. *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*. Keulen 1977 (1ste dr. 1930).
- Gans, L. *Nieuwe Kunst, de Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau, decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur rond 1900*. proefschrift RU Utrecht 1960.
- Geel, J. 'Gesprek op den Drachenfels' (1835). In: Riet, R. van, red. *Kritisch proza uit de 19e eeuw van Isaïc Da Costa, Jacob Geel, E.J. Potgieter, Conrad Busken Huet, Multatuli*. Utrecht / Antwerpen 1985, pp. 87-119.
- Geel, J. *Onderzoek en phantasie. Gesprek op den Drachenfels. Het proza*. Leiden 1880 (4de dr.; 1ste dr. 1838).
- Gelder, H.E. 'De taak en de betekenis van een museum' in: 'Het nieuwe Haagsche Gemeentemuseum officieel geopend'. *Het Vaderland*. 29 mei 1935.

- Genealogie van het geslacht Van Höevell of Van Hövell*. Deventer 1896.
- Germann, G. *Neugotik, Geschichte ihrer Architekturtheorie*. Stuttgart 1974.
- Geurts, H., B.G.C. Janssen. *De trots van Sittard in de steigers*. Sittard 1986 (overdruk parochieblad HH. Petrus en Michael 1984-85).
- Geurts, P.A.M. "'Brenge den Roer den Amstel nader", het huwelijk van de Roermondenaar Pierre Cuypers met de Amsterdamse Antoinette Alberdingk Thijm'. *De Sluitsteen* 4 (1988), nr 1, pp. 18-21.
- Geurts, P.A.M. 'Pierre Cuypers probeert Van Deyssel tot andere gedachten te brengen'. *De Sluitsteen* 5 (1989), pp. 114-116.
- Geurts, P.A.M., A.E.M. Janssen, C.J.A.C. Peeters, J. Roes, red. *J.A. Alberdingk Thijm, 1820-1889, erfster van de negentiende eeuw*. Nijmegen, Baarn 1992.
- Goethe, J.W. von. 'Von Deutscher Baukunst, D.M. Ervini a Steinbach (1772)'. In: *Schriften zur Kunst*. Deel 1, München 1974 (2de dr.), pp. 5-13.
- Goethe, J.W. von. 'Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil'. *Der Teutsche Merkur*. februari 1789. In: *Schriften zur Kunst*. Deel 1. München 1974 (2de dr.), pp. 34-38.
- Goethe, J.W. von. 'Propyläen. Einleitung' (Tübingen 1798). In: *Schriften zur Kunst*. Deel 1, München, 1974 (2de dr.), pp. 71-88.
- Goethe, J.W. von. 'Entwurf einer Farbenlehre' (1810). In: Ott, G. en G., ed., *Johann Wolfgang Goethe. Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner* (1883-1897). Deel 1. Stuttgart 1988 (1ste dr. 1979).
- Gombrich, E.H. *Kunst en illusie, de psychologie van het beeldende weergeven*. Houten 1988 (1ste dr. 1959).
- Gombrich, E.H. 'Norm and Form. The stylistic categories of art history and their origins in Renaissance ideals'. In: *Norm & Form, Studies in the Art of the Renaissance*. Londen/New York 1971 (2de dr.; 1ste dr. 1966), 81-98.
- Gombrich, E.H., 'Botticelli's Mythologies, A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle'. In: *Symbolic Images, Studies in the Art of the Renaissance*. Londen/New York 1972, pp. 31-81.
- Gorsmann, F., red. *Max J. Friedlaender, From Van Eyck to Brueghel*. 2 delen. New York 1969 (1ste dr. 1956).
- Granger, F., red. *Vitruvius on Architecture, Edited from the Harleian Manuscript 2767 and Translated into English by Frank Granger*. 2 delen (Latijn-Engels). Londen/Cambridge, Massachusetts 1970.
- Groot, J.H. de. 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l. bij de aanbidding eener oorkonde aan dr. P.J.H. Cuypers, in den grooten voorhal van 's Rijks-Museum'. *Architectura* 3 (1895), pp. 87-88.
- Grijzenhout, F. 'Tempel voor Nederland, de Nationale Konst-Gallerij in 's-Gravenhage'. In: *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), Weesp 1985, pp. 1-75.
- Grimme, E.G. *Goldschmiedekunst im Mittelalter, Form und Bedeutung des Reliquars von 800 bis 1500*. Keulen 1972.
- Guilhermy, R.F.F.M.N. de. *La Sainte-Chapelle à Paris, après les restaurations, commencées par m. Dubon, arch., terminées per m. Lassus, arch.* Parijs 1857.
- Gulik, J. van. *Labyrint in Lan-Fan*. Amsterdam 1985 (1ste druk 1956).

- Het Haagse Gemeentemuseum. *Het museumgebouw van H.P. Berlage*. 's-Gravenhage 1982.
- Halsted, J.B., red. *Romanticism*. New York/Evanston/Londen 1969.
- Haslinghuis, E.J., C.J.A.C. Peeters. *De Dom van Utrecht, Geïllustreerde Beschrijving van de Monumenten van Geschiedenis en Kunst*. 's-Gravenhage 1965.
- Heckscher, W.S. 'Die Genesis der Ikonologie'. In: Kaemmerling, E., red. *Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem*. Deel 1. Keulen 1979, pp. 112-164.
- Havard, H. *La Hollande pittoresque*. Parijs 1867.
- Heijbroek, J.F., red. *De verzameling van mr. Carel Vosmaer (1826-1888)*. Rijksmuseum Amsterdam. 's-Gravenhage-Amsterdam 1989.
- Herbert, R. 'Neo-Classicism and the French Revolution'. Tent.cat. Londen, Royal Academy, Victoria & Albert Museum 1972. *The Age of Neo-Classicism, The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe*. Londen 1972, pp. lxxii-lxxv.
- Heusde, Ph.W. van. *De socratische school of wijsgeerte voor de negentiende eeuw*, 4 delen. Utrecht 1840 (2de dr.).
- Hirth, G. *Das Deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*. München 1880.
- Hofstadter, A., R. Kuhns. *Philosophies of Art & Beauty, Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago/Londen 1976 (1ste dr. 1964).
- Holt, E.G. *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century, A Documentary History of Art*. Deel 3. New York 1966.
- Holthe tot Echten, G.S. 'Lodewijk Napoleon en het onderwijs in de bouwkunst'. *Bulletin KNOB* 79 (1980), pp. 1-25.
- Holthe tot Echten, G.S. van. 'De rijksbouwkundige Jacobus van Lokhorst en zijn bureau 1878-1906'. *Bulletin KNOB* 85 (1986), pp. 193-209.
- Honour, H. *Neo-Classicism, Style and Civilization*. Harmondsworth 1973 (1ste dr. 1968).
- Honour, H. *Romanticism, Style and Civilization*. Harmondsworth 1979.
- Hoogenboom, A. *De stand des kunstenaars, de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw (proefschrift RU Utrecht 1991)*. Leiden 1993.
- Hoogewoud, G.S. 'De Amsterdamse Beursprijsvraag van 1884'. In: H.P. Berlage 1856-1934, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 25 (1974), pp. 277-365.
- Hoogewoud, G., J.J. Kuyt, A. Oxenaar. P.J.H. Cuypers en Amsterdam, gebouwen en ontwerpen, 1860-1898. Amsterdam 1985.
- Hoogstraten, S. van. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen (...)*. Rotterdam 1678.
- Howitt, M. *Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*. Red. F. Binder. 2 delen. Freiburg 1886.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Drie verdwenen altaren uit de St.-Servaaskerk'. In: Jenniskens, A.H., J.G.J. Koreman, P.J.H. Ubachs, e.a., red. *Campus liber, bundel opstellen over de geschiedenis van Maastricht aangeboden aan mr. dr. H.H.E. Wouters, stadsarchivaris en -bibliotheecaris*. Maastricht 1982, pp. 396-413.

- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Limburgs verleden in het Rijksmuseum te Amsterdam'. *De Maasgouw* 102 (1983), pp. 58-80.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van ambachtelijk bouwen naar schijnarchitectuur' *Limburgs Dagblad*. 26 maart 1983, p. 15.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'De Teekenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten en Ambachtsschool te Roermond: een twintigste eeuws monument'. *De Maasgouw* 102 (1983), pp. 161-182.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Een miskend monument, de Teekenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten (1904) en Ambachtsschool te Roermond (1908)'. *Heemschut* 61 (1984), pp. 205-207.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Kerken van Cuypers in oude ansichten, de vervlakking van een populaire reeks'. *Heemschut* 62 (1985), pp. 17-18.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'De vervalsende werking van het isolement: Cuypers en Berlage'. *De Sluitsteen* 3 (1987), pp. 3-6.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van Lokhorst in de opruiming'. *De Sluitsteen* 3 (1987), nr 2, pp. 32-34.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg, W. (A.J.C.) van Leeuwen. 'Publicaties en evenementen in het kader van Cuypers-jaar 1985'. *Bulletin KNOB* 86 (1987), pp. 179-184.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg, W. (A.J.C.) van Leeuwen. 'Van topmonument tot objet trouvé, het Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage gereduceerd tot doorsnede op ware grootte'. *Bulletin KNOB* 86 (1987), pp. 30-38.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg, W. (A.J.C.), van Leeuwen. "'In omni re vincit imitationem veritas'", het roemloze einde van het voormalig Rijksarchief te 's-Gravenhage'. *De Sluitsteen* 3 (1987), pp. 7-21.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg, W. (A.J.C.) van Leeuwen. "'In omni re vincit imitationem veritas'", het voormalig Algemeen Rijksarchief te 's-Gravenhage als toetssteen van architectuurkritiek en kunsthistorie'. *Nederlands Archievenblad* 91 (1987), pp. 289-314 (met een reactie op het architectuurkritische gedeelte van de directeur van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg).
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van monument in de marge tot symbolische architectuur, de Munsterkerk te Roermond als toetssteen der stijlkritiek I'. *Bulletin KNOB* 87 (1988), pp. 9-20.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. "'Dispereert niet..", de Beurs van Berlage als project in het no-nonsense beleid'. *Bulletin KNOB* 87 (1988), nr 2, pp. 35-43.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van ambachtsman tot denker. De personificatie van Arbeid in de topgevel van het Rijksmuseum'. *De Negen tiende Eeuw* 12 (1988), pp. 150-180.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van trots van de stad tot rafelrand van de monumentenzorg, nieuw licht op de Roermondse Teeken- en Ambachtsschool'. *De Sluitsteen* 5 (1989), nr 2, pp. 64-81.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. "'Eén door de kunst in 't algemeen", De Tachtiger Lodewijk van Deyssel over zijn oom Pierre Cuypers'. *De Maasgouw* 108 (1989), pp. 210-220.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg, G.M. van Kleef en A.J.C. van Leeuwen. 'Argumenten in beroep tegen het afwijzen van de Sint-Vituskerk te Blauwhuis van P.J.H. Cuypers (1867-1871) als te beschermen object'. *De Sluitsteen* 6 (1990), pp. 39-47.



- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'De kunstenaar als "kleine zelfstandige"', de ambities en de praktijk van de schilder Théodore Schaepkens'. In: Himmelreich, Ad., red., *Théodore Schaepkens 1810-1883*. Maastricht 1990, pp. 57-86.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'De voetsporen van Charles Guillon, verzamelbeleid en inrichting van het Rijksmuseum te Amsterdam onder V.E.L. de Stuers, P.J.H. Cuypers en J.A. Alberdingk Thijm'. In: Evers, I.M.H., P.A.M. Geurts, Th.J. van Rensch, e.a., red. *Maaslands melange, opstellen over Limburgs verleden, dr P.J.H. Ubachs aangeboden bij gelegenheid van zijn vijfenzestigste verjaardag*. Maastricht 1990, pp. 343-366.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Van Melencolia I tot creatieve weemoed, de personificatie van het beeld Bezieling in de topgevel van het Rijksmuseum'. *De Negentiende Eeuw* 15 (1991), pp. 1-34.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Deelhebben aan de kunst. J.A. Alberdingk Thijm als romanticus'. In: Geurts, P.A.M., e.a., red. *J.A. Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 125-143.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. "'Eerdienst en kunst op het naauwst verenigd", de katholieke esthetica van C. Broere en J.A. Alberdingk Thijm voltooid in het Rijksmuseum te Amsterdam'. In: *Esthetica tussen Klassiek en Romantiek, themanummer van 'Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland'*. Rotterdam 1992, pp. 151-176.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'Naar "een kleurrijk vercieringsstelsel", Cuypers' vroege polychromie in perspectief'. In: Ubachs, P.J.H., I.M.H. Evers, e.a., red. *Magister artium, onderwijs, kerk en kunst in Limburg*. Sittard 1992, pp. 232-254.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. "'De door wijskunst en verbeelding gebouwde kerk", de 'meester van het werk' en Cuypers' proportiesysteem'. In: Denslagen, W., P. Don, A.M. Koldewij, e.a., red. *Bouwkunst, studies in vriendschap voor Kees Peeters*. Amsterdam 1993, pp. 249-259.
- Hubar, B.C.M. van Hellenberg. 'De gepatineerde droom, De Spectator-artikelen van Joseph Addison als prelude op het 'schilderachtige'. In: Eck, C. van, J. van den Eynde, W. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1990*. Amsterdam 1994, pp. 34-44.
- Hugo, V. 'Notre-Dame de Paris'. In: *Oeuvres*. 2 delen. Brussel 1842, Deel 1, pp. 291-402.
- Hütt, W. *Albrecht Dürer 1471 bis 1528, das Gesamte Graphische Werk*, 2 delen. München 1970. (Deel 2 Druckgraphik).
- Huysmans, C.C. *Handleiding tot de beginselen der teekenkunst, aan ouders, leermeesters en jonge lie-den van alle standen opgedragen*. Prospectus. Bre-da 1842.
- Immerzeel, J. *De levens en werken de Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden*. 3 delen. Amsterdam 1842-1843.
- Jansen, A.H.E.M., A.J.C. van Leeuwen, G.P.P. Vrans. *"Arbeyd Sere Voert tot Eere", Hendrik van der Geld, de neogotiek en de Brabantse beeldhouwkunst*. Tilburg 1989.
- Janssen, Th., A. Gorissen. *H. Goltzius is niet H. Goltzius, een bijdrage tot de restauratiegeschiedenis van het Venlose stadhuis*. Z.p., z.j. (Venlo, 1988).

- Johannes, G.J. *"Geduchte Verbeeldingskracht!", een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding - van Van Alphen tot Verwey*. Amsterdam 1992.
- Jong, Servaas de. *Bijdrage tot de kennis der gothische bouwkunst of spitsbogenstijl in Nederland*. Amsterdam 1851.
- Jongh, E. de. 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw'. In: Tent.cat. Europalia Brussel 1971. *Rembrandt en zijn tijd*. Brussel 1971, pp. 143-194.
- Kaemmerling, E., red. *Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem*. Deel 1. Keulen 1979.
- Kalf, J., P.J.H. Cuypers. *De katholieke kerken in Nederland, dat is de tegenwoordige staat dier kerken met hunne meubeling en versiering beschreven en afgebeeld*. Amsterdam (1906-)1916.
- Kant, I. *Kritik der Urteils kraft, herausgegeben und mit einer Einleitung, sowie einem Personen- und Sachregister versehen von dr. Karl Vorländer*. Leipzig 1902 (naar de 3de dr. uit 1799, waarvan de paginering in de marge is overgenomen; 1ste dr. 1790).
- Kate, L.H. ten. 'Verhandeling over het denkbeeldige schoon der schilders, beeldhouwers en dichters'. In: DW 8 (1869), pp. 115-141.
- Keuzenkamp, W.A. 'De plannen voor het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 8 (1960), pp. 117-134.
- King, T.H. (bewerker). *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne, avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel. Remanié et développé d'après le texte anglais de A.W. Pugin et traduit en français par P. Lebrocquij*. Brugge 1850.
- Koldewey, A.M. 'De loden beelden van Francesco Righetti voor Welgelegen te Haarlem'. *Bulletin KNOB* 82 (1983), pp. 1-24.
- Kramm, C. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs, en bouwmeesters*. 6 delen en supplementen. Amsterdam 1856-1864.
- Kouwen, B.J., H.J. Lameris. *Iets uit de geschiedenis der klinieken voor heel- en verloskunde der Rijksuniversiteit te Utrecht met een beschrijving der nieuwe inrichting*. Kampen 1908.
- Krabbe, C.P. "'De kunst boven alles", over architect A.C. Bleys en de St.-Cyriacuskkerk te Hoorn'. *De Sluitsteen* 3 (1987), nr 2, pp. 3-16.
- Laan, B. 'Een schilderij in drie dimensies. De kamer van Jan Steen of het "schilderachtige voorhuis van eene zeventiende-eeuwsche taveerne" op de Wereldtentoonstelling van 1883. In: Eck, C. van, J. van den Eynde, W.R.F. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, pp. 117-128.
- Langendijk, P.E.M. 'Louis Royer en de eerste "Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst" in Nederland'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), pp. 120-131.
- Langendijk, P.E.M. 'Twee neo-classicistische beeldhouwde kunstenaarsportretten'. In: *Jaarboek Haags Gemeentemuseum*. Deel 3 (1993), pp. 66-77.
- Langendijk, P.E.M. 'Albert Roothaan en Louis Royer'. In: Lansink, L., P. van Dael, *De nieuwe Krijtberg, een neogotische droom*. Amsterdam 1993, pp. 95-100.
- Langendijk, P.E.M. 'De roep der klassieken'. In: Tent. cat. Amsterdam, Museum Amstelkring 1994. *Louis Royer 1793-1868, een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*. Red. G. van den Hout, P.E.M. Langendijk. Amsterdam 1994, pp. 9-48.

- Lans, J.R. van der. 'Iets over kunst in de maatschappij'. In: *Het jaarboekje van Alberdingk Thijm, almanak voor Nederlandsche katholieken* 46 (1897), pp. 111-142.
- Laclotte, M. 'J.-I. David, Reform and Revolution'. In: Tent.cat. Londen, Royal Academy, Victoria & Albert Museum. *The Age of Neo-Classicism, The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe*. Londen 1972, pp. lxxvii-lxxi.
- Lassus, J.B.A., A. Darcel. *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit publié en fac-simile*. Parijs 1858.
- Lauweriks, J.L.M. 'Aan dr. P.J.H. Cuypers op zijn zeventigsten geboortedag 17 mei 1897'. *Architectura* 5 (1897), pp. 6-9 (Cuypers-nummer).
- Lee, W. Renselaer. 'Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting'. *Art Bulletin* (1940), pp. 197-269.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van, M. Pilet, F. Smolders. 'Van Vaderlandsch Gevoel tot participatie in culturele waarden'. *Kunstwerk*, april 1980, pp. 3-14.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. *Alberdingk Thijm, Bouwkunst en Symboliek*. Ohé en Laak 1989.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. 'De wisselende waardering voor een ensemble, restauraties van de Stiften van Thorn'. *De Sluitsteen* 5 (1989), pp. 47-56.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. 'Alberdingk Thijm en het nationale erfgoed'. In: Geurts, P.A.M., e.a., red., *J.A. Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 144-156.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. 'De conflicterende restauratieopvattingen van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst en P.J.H. Cuypers'. In: Boersma, T.J., E. de Jong, C.P. Krabbe, red. *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst, schetsen uit de geschiedenis van het genootschap*. Amsterdam 1993, pp. 89-102.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. '"Een steenen landschap", Cuypers' fragmentengebouw bij het Rijksmuseum'. In: Denslagen, W., P. Don, A.M. Koldeweij, e.a., red. *Bouwkunst, studies in vriendschap voor Kees Peeters*. Amsterdam 1993, pp. 331-344.
- Leeuwen, W. (A.J.C.) van. *De maakbaarheid van het verleden. P.J.H. Cuypers als restauratiearchitect*. Proefschrift KU Nijmegen. Zwolle-Zeist 1994.
- Leeuwen, W.R.F. van. 'Amstelstraat nummer 17'. *De Sluitsteen* 3 (1987), nr 2, pp. 19-21.
- Leeuwen, W.R.F. van. 'Tussen droom en daad. Jan Springer als kwartiermaker van een visionaire architectuur'. *De Sluitsteen* 7 (1991), pp. 3-24.
- Leeuwen, W.R.F. van. 'Ut architectura pictura. Het schilderachtige en de schilderkunst als bronnen van de Hollandse neorenaissance'. In: Eck, C. van, J. van den Eynde, W.R.F. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, pp. 94-106.
- Leeuwenberg, J., W. Halsema-Kubes. *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, catalogus*. 's-Gravenhage/Amsterdam 1973.
- Lembrechts, A.-L.P.M. 'Het leven van Théodore Schaepekens'. In: Himmelreich, Ad., red. *Théodore Schaepekens 1810-1883*. Maastricht 1990, pp. 87-107.
- Lemmens, G.Th.M. 'De schilder in zijn atelier'. In: Tent.cat. Europalia; Delft, Museum Het Prinsenhof; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. *De schilder en zijn wereld*. Delft/Antwerpen 1964-1965, pp. 14-32.
- Lennepe, J. van. *Alchemie, bijdrage tot de geschiedenis van de alchemistische kunst*. Brussel 1984.

- Leniaud, J.-M. *Jean Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*. Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 12. Parijs z.j.
- Lenoir, A. *Musée des Monumens Français, ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze*. 6 delen. Parijs 1800.
- Lewis, M.J. *The politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger*. Cambridge, Massachusetts/Londen 1993.
- Linssen, G.C.P. *Verandering en verschuiving, industriële ontwikkeling naar bedrijfstak in Midden- en Noord-Limburg, 1839-1914*. Tilburg 1969.
- Linssen, G.C.P. 'De jonge jaren van bouwmeester Cuypers.' In: *Economisch en Sociaal-Historisch Jaarboek* 37 (1974), pp. 248-268.
- Linssen, G.C.P. *Vorming en onderwijs, schets van vijftienzeventig jaar ontwikkeling van het technisch onderwijs in Roermond en omstreken*. Roermond 1983.
- Looijenga, A.J. *De Utrechtse school in de neogotiek, de voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde*. Proefschrift RU Leiden. Amsterdam 1991.
- Maas, N., red. J.A. Alberdingk Thijm, *een keuze uit zijn werk*. Zutphen z.j. (1979).
- Maas, N. 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum'. In: *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling*. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), Weesp 1985, pp. 195-225.
- Maas, N., F. Engering. *De Nederlandsche Spectator, schetsen uit het letterkundig leven van de tweede helft van de negentiende eeuw*. Utrecht/Antwerpen 1986.
- Maas, N., F.L. Bastet, J.F. Heijbroek. *De literaire wereld van Carel Vosmaer, een documentaire*. Den Haag 1989.
- Maas, N. "'De degen is mij gemeenzamer dan de luitpen!'", Over de verspreide verhalen in proza van J.A. Alberdingk Thijm'. In: Geurts, P.A.M., e.a., red. J.A. Alberdingk Thijm, *erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 195-209.
- Maeyer, J. de. 'Kunst en politiek, de Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijk-culturele vernieuwing'. In: Maeyer, J. de, red. *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914*. Leuven 1988, pp. 57-125.
- Mâle, E. *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, 2 delen. Parijs 1968 (facsimile naar de 8ste dr. uit 1948; 1ste dr. 1898; 1ste dr. facsimile 1958).
- Mander, C. van. 'Den Grondt der edel vrij Schilder-const'. In: *Het Schilder-boeck*. Amsterdam 1618.
- Mander, C. van. 'Het Leven der Ovde Antycke Doorluchtighe Schilders, Soo wel/ Egyptenaren/ Grieken/ en Romeynen/ (...). Mitsgaders daer aen volgende het Leven der moderne doorluchtighe Italiaensche: Als oock de vermaerde Nederlandsche ende Hoogduytische Schilders'. In: *Het Schilder-boeck*. Amsterdam 1618.
- Mander, C. van. 'Vytbeeldinghe der Figueren: waer in te sien is/ hoe d'Heydenen hun Goden uytgebeeldt/ en onderscheyden hebben'. In: *Het Schilder-boeck*. Amsterdam 1618.
- Mander, C. van. 'Vytleggingh op den Metamorphosis PVB. Ovidii Nasonis' in: *Het Schilder-boeck*. Amsterdam 1618.
- Meer, F.J. van der. *Apocalyps, visioenen uit het Boek der Openbaring in de kunst*. Antwerpen 1978.
- Meijers, D. 'Democratisering van de schoonheid, plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28 (1977), pp. 55-104.

- Meiss, M. 'Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings'. In: Gilbert, C., red. *Renaissance Art*. New York/Evanston/San Francisco/Londen 1973 (1ste dr. 1970), pp. 43-69.
- Meulenkamp, W. "'Eene schilderachtige hermitage...", een inventarisatie van sierhermitages en kluizenaarspoppen in Nederland'. *Antiek* 22 (1986), nr 5, pp. 297-301.
- Meulenkamp, W. 'Kluizenaars, boeren en dagloners: levende en quasi-levende stoffering in de landschapstuin'. In: Eck, C. van, J. van den Eynde, W. van Leeuwen, red. *Het schilderachtige, studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur*. Amsterdam 1994, pp. 75-84.
- Middleton, R. 'Hittorf's Polychrome Campaign'. In: Middleton, R., red. *The Beaux-arts and Nineteenth-century French Architecture*. Londen 1982, pp. 175-195, 268-269.
- Moerman, A.A. 'De romantische schilderkunst in België: van Gustaf Wappers tot Henri Leys. Théodore Schaepekens in context'. In: Himmelreich, Ad., red. *Théodore Schaepekens 1810-1883*. Maastricht 1990, pp. 47-56.
- Molkenboer, W.B.G. *Wat is noodig, nuttig en uitvoerbaar bij het lager en voortgezet onderwijs om den kunstsmaak te vormen en de kunstvaardigheid te vermeerderen?* Amsterdam 1876/8.
- Molkenboer, W.B.G. *Eenige bladzijden over natuurtekenen*. Amsterdam 1877.
- Molkenboer, W.B.G. *Waarom moeten wij leeren teekenen?* z.p. 1886.
- Molkenboer, W.B.G. *Oefeningen in lijn en kleur met daarbij behorende schetsboeken*. 2 delen. Amsterdam 1887 (met inleiding van V.E.L. de Stuers).
- Muller Fz, S. 'Dr P.J.H. Cuypers, persoonlijke herinneringen'. *BW* 38 (1917), pp. 114-115 (jubileumnummer Cuypers).
- Muthesius, S. *The High Victorian Movement in Architecture, 1850-1870*. Londen/Boston 1972.
- Niemeijer, J.W. *Cornelis Troost (1696-1750)*. Assen 1973.
- Nissen, P. 'De beeldhouwer Jean Henri Leeuw (Arcen 1819 - Nijmegen 1909), eerste aanzet tot een biografie'. In: Geurts, A.J., red. *Verwoord verleden, opstellen over het Noordlimburgse Maasdal en aangrenzend Duits gebied, aangeboden aan J.G.M. Stoel, ter gelegenheid van haar zestigste verjaardag*. Lomm 1982, pp. 73-84.
- Nissen, P. *"De akkoorden van het gemoed", het literaire leven in Roermond in de negentiende eeuw*. Roermond 1986.
- Nissen, P. 'De ontplooiing van het regionale zelfbewustzijn in de beide provincies Limburg na 1839'. In: Van der Woude, A.M., red. *Eenheid en scheiding van de beide Limburgen*. Maaslandse Monografieën 47. Leeuwarden/Maastricht 1989, pp. 181-212.
- Nissen, P. 'Kerk en cultuur in conflict, de Roermondse clerus en het amateurtoneel in de jaren veertig van de negentiende eeuw'. In: Evers, I.M.H., P.A.M. Geurts, Th.J. van Rensch, e.a., red. *Maaslands melange opstellen over Limburgs verleden, dr P.J.H. Ubachs aangeboden bij gelegenheid van zijn vijftenzestigste verjaardag*. Maastricht 1990, pp. 304-320.
- Nochlin, L. *Realism, Style and Civilization*. Harmondsworth/Baltimore/Victoria 1971.
- Nusselder, E.J. 'Het voormalige gebouw van het Algemeen Rijksarchief, de betekenis voor de archiefbouw aan het eind van de 19de eeuw'. *Nederlands Archiefblad* 89 (1985), pp. 337-359.

- Oxenaar, A. *Centraal Station te Amsterdam, het paleis voor de reiziger*. 's-Gravenhage 1989.
- [Oxenaar, A.] (tekst). P.J.H. Cuypers. *Het Rijksmuseum. Schetsen en tekeningen 1863-1908*. Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam 1993.
- Padberg S.J. J.A. *Alberdingk Thijm, schets van zijn leven en streven*. Leiden z.j. (circa 1920).
- Panhuysen, T.A.S.M. *Matthijs Kessels (1784-1836) beeldhouwer*. Doctoraalscriptie KU Nijmegen 1973.
- Panofsky, E., F. Saxl. *Dürers Melencolia I, eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*. Berlijn/Leipzig 1923.
- Panofsky, E. *IDEA, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Studien der Bibliothek Warburg*. Leipzig/Berlijn 1924.
- Panofsky, E. *Iconologie, thema's en symboliek bij de renaissance-schilders*. Utrecht/Antwerpen 1970 (1ste dr. 1962).
- Panofsky, E. *The life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton N.J. 1971 (5de dr.).
- Pantus, W.J. 'Heimwee naar het eigene, vier eeuwen schilderachtigheid als esthetisch ideaal'. *Antiek* 28 (1992-1993), pp. 24-29.
- Peeters, K. (C.J.A.C.). 'Dichterlijke visies op de gotische kathedraal, van Verlaine tot Marsman'. In: *Nader beschouwd, een serie kunsthistorische opstellen aangeboden aan Pieter Singelenberg*. Nijmegen 1986, pp. 87-106.
- Peeters, C.J.A.C. 'De neogotiek tussen nijverheid en kunst'. *Tijdschrift voor Geschiedenis* 104 (1991), pp. 356-380.
- Pey, E.B.F. *Herstel in nieuwe luister, ideeën en praktijk van overheid, kerk en architecten bij de restauratie van het middeleeuwse katholieke kerkgebouw in Zuid-Nederland (1796-1940)*. Proefschrift KU Nijmegen 1993.
- Pilet, M. *"Tot Genot van Velen", een museumdiskussie aan vier musca getoetst*. Kandidaatsscriptie KU Nijmegen 1980.
- Plas, M. van der. *Vader Thijm. Biografie van een koopman-schrijver*. Baarn 1995.
- Prak, N.L. *Geschiedenis van het ontwerponderwijs*. De Bilt 1979.
- Prick, H.G.M., red. *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel, ontnomen. ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick*. Amsterdam 1978.
- Prick, H.G.M. 'Lodewijk van Deyssel als potentiële bezorger van de verzamelde werken van J.A. Alberdingk Thijm'. In: Geurts, P.A.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 211-232.
- Reeser, E. *Alphons Diepenbrock, Brieven en Documenten*. 2 delen. 's-Gravenhage 1967.
- Reichensperger, A. 'Eerste handvol kunst-aforismen'. In: *DW* 4 (1858), pp. 151-154.
- Reinink, A.W. K.P.C. *de Bazel, architect*. Proefschrift RU Leiden 1965.
- Rensch, Th. J. van. 'De afbraak van de Wijker Kruittoren'. In: *"Van der Nyersen opwaert", een bundel opstellen over Limburgse geschiedenis aangeboden aan drs M.K.J. Smeets bij zijn afscheid als rijksarchivaris in Limburg*. Maastricht 1981, pp. 313-326.
- Richter, G. *A Handbook of Greek Art, A survey of the Visual Arts of Ancient Greece*. Londen/New York 1974 (1ste dr. 1959).

- Rietbergen, P. 'Thijm her-dacht, enige beschouwingen over katholieke inculturatie als proces en probleem in de negentiende eeuw'. In: Geurts, P.A.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 39-58.
- Rijk, L.M. de. *Middeleeuwse wijsbegeerte, traditie en vernieuwing*. Assen 1977.
- Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht 1983.
- Ripa, C. *Iconologia of Uijtbeeldinghen des Verstants van Cesare Ripa van Perugien, waer in Verscheiden Beeldnissen van Deughden, Ondeughden, Menschelijke Hertstochten, Konsten, Leeringhen, etc en andere ontallijke stoffen, geleerdelyk werden verhandelt, uyt het Italiaans vertaelt door D. Pietersz Pers*. Amsterdam 1644.
- Roes, J. 'Alberdingk Thijm, herlever en erflater'. In: Geurts, P.A.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw*. Baarn 1992, pp. 11-38.
- Rogier, L.J. 'Alberdingk Thijm en de katholieke herleving'. In: *Annalen van het Thijmgenootschap* 37 (1947), pp. 1-19.
- Roland Holst-van der Schalk, H. *De vrouw in het woud*. Rotterdam 1912.
- Roland Holst-van der Schalk, H. *Het vuur brandde voort, levensherinneringen. Con fuoco, met een nawoord van Garnt Stuiveling*. Hilversum 1979 (1ste dr. 1949).
- Rosenberg, H.P.R. *De 19de-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland*. Den Haag 1972.
- Rosenberg, P. *Geschiedenis van het rijksbouwen, Jacobus van Lohorst*. Uitgave Rijksgebouwendienst, bureau Rijksbouwmeester, adviesgroep Monumenten in Rijksbezit. 's-Gravenhage 1987.
- Rosenblum, R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton 1974 (3de dr.; 1ste dr. 1967).
- Schaeps, J. (inleiding). *Duitse tekeningen uit de negentiende eeuw, de verzameling Domela Nieuwenhuis*. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1987, pp. 11-17.
- Schayes, A.G.B. 'Du mouvement archéologique en Belgique'. *AA* 3 (1845), pp. 137-146.
- Scheen, A. *Beschrijving van het hoofdaltaar en het koor in O.L.V. Munsterkerk te Roermond, vernieuwd 1850, onder het zeer lofwaardig bestuur van de heeren P.A. Poell, J.L. Godfroij en W. Burghoff, volgens ontwerp en onder het beleid van P. Cuypers, architect*. Roermond 1851.
- Schiferli, J. "'Een nationaal gedenkteken voor november 1813" (Den Haag, 1863-1869)'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 34 (1983), Weesp 1984, pp. 73-131.
- Schiphorst, L. *"Een samengevat korps van knappen kunstenaars", de beginjaren van Cuypers' werkplaatsen*. Doctoraalscriptie KU Nijmegen 1990.
- Schiphorst, L. *"Een samengevat korps van knappen kunstenaars", de beginjaren van Cuypers' werkplaatsen*. *De Sluitsteen* 8 (1992), pp. 79-98.
- Singelenberg, P. H.P. *Berlage, Idea and Style, The Quest for a Modern Architecture*. (proefschrift RU Utrecht) Utrecht 1972.
- Singelenberg, P. 'Het Haags Gemeentemuseum'. In: *H.P. Berlage 1856-1934 een bouwmeester en zijn tijd, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 25 (1974), Bussum 1975, pp. 1-89.
- Siret, A. *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*. 2 delen. Brussel/Parijs/Leipzig/Londen, 1866 (2de dr.).

- Solvijns, E. *Théorie de l'architecture ogivale à l'usage des archéologues, des architectes et des ingénieurs*. Parijs/Brussel 1846.
- Sommerhage, C. *Deutsche Romantik, Literatur und Malerei 1796-1830*. Keulen 1988.
- Spectator of verrezene Socrates, De*. Uit het Engelsch vertaald door A.G.L.R.G. 6 delen. Amsterdam/Utrecht 1720-1725 (?).  
- deel 7 uit 1735, vertaald door Pieter Le Clercq;  
- deel 8 uit 1738, vertaald door Pieter Le Clercq;  
- deel 9 uit 1744, vertaald door Pieter Le Clercq.
- De Spectator of verrezene Socrates, uit het Engelsch vertaald door A.G.L.R.G., tweede druk. Verbeterd, en met vaarzen verrijkt. In plaats van de rymloze vertalingen der vaarzen in den eersten druk*. 6 delen. Amsterdam/Utrecht, 1730-1731.
- Stanton, Ph. *Pugin*. Londen 1971.
- Sterck, J.F.M., J.A. de Rijk, W. Everts, E. Brom, J.R. van der Lans e.a. 'J.A. Alberdingk Thijm'. *Katholieke Illustratie* 22 (1888/1889), nr 48, pp. 377-388 (themanummer; inclusief allegorische gedachtenisprent door Jos. Cuypers).
- Sterck, J.F.M., red. *Verspreide gedichten van J.A. Alberdingk Thijm, 1841-1889*. Amsterdam 1894.
- Sterck, J.F.M. 'Alberdingk Thijm en Vondel'. *De Beiaard* 5 (1920), Deel 2, pp. 43-67 (Thijm-nummer).
- Stoks, M. 'Dr. P.J.H. Cuypers, kunstenaar Gods'. In: *Dr Cuypers Gedenkboek 1827-1927*. Maas-tricht 1927, pp. 19-25.
- Straten, R. van. *Inleiding in de iconografie, enige theoretische en praktische kennis*. Muiderberg 1985.
- Streng, T. 'Drieërlei opvatting over kunst en kritiek in Nederland tussen 1835 en 1839'. *De Negentiende Eeuw* 12 (1988), pp. 98-112.
- Streng, T. 'Het dualisme van Geest en Stof, esthetica in Nederland in het tweede kwart van de negentiende eeuw'. In: *Esthetica tussen Klassiek en Romantiek, themanummer van Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland*. Rotterdam 1992, pp. 121-140.
- Stuers, V. de. 'Holland op zijn smalst'. In: *De Gids* 37 (1873). zie: Beek, M.
- Stuers, V. de. 'Iteretur Decoctum'. In: *De Gids* 38 (1874), pp. 1-40.
- Stuers, V. de. 'Unitis viribus'. In: *De Gids* 40 (1876), pp. 239-266.
- Stuers, V. de. 'Een bouwkunstig spook'. In: *De Gids* 41 (1877), pp. 3-31.
- Stuers, V. de. *Het Binnenhof en 's landsgebouwen in de Residentie. 's-Gravenhage* 1891 (2de dr.).
- Stuers, V. de. ('Improvisatie' n.a.v.: De Groot, 'Toespraak gehouden den 12 mei j.l.'). *Architectura* 3 (1895), p. 90-91.
- Stuers, V. de. 'P.J.H. Cuypers'. In: Pijzel, E., red. *Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen*. Haarlem 1897, pp. 1-42.
- Stuers V. de, P.J.H. Cuypers. *Het Rijks-Museum te Amsterdam*. z.p. z.j. (1898).
- Stuers, V. de. 'Dr P.J.H. Cuypers'. *Elseviers geïllustreerd maandschrift* 10 (1900), pp. 193-205.



- Stuers: 'Victor de Stuers-herdenking. Congres gewijd aan de monumentenzorg in Nederland, België en Luxemburg, gehouden te Maastricht'. *De Maasgouw* 69 (1950) (Congresnummer met levensbeschrijving en bibliografie).
- Surdèl, S. "'Met passer en winkelhout", over de mythe der middeleeuwse "Baugeometrie"'. *Jaarboek Monumentenzorg* 1993. Zwolle / Zeist 1993, pp. 15-35.
- Taverne, E. 'Bouwen zonder make-up, acties van Oud tot behoud van de architectuur'. *Wonen. Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunst* (1983), nr 3, pp. 2-16. Inaugurale rede. RU Groningen..
- Tent.cat. Amsterdam, Stedelijk Museum 1907. *Tentoonstelling der werken van dr P.J.H. Cuypers, architect der Rijksmuseumgebouwen, als overzicht van diens kunstenaarsloopbaan gedurende meer dan vijftig jaren, omvattende bouwkundige ontwerpen, eigenhandige schetsen van bouwwerken, meubels, decoratieve schilderwerken, enz., ingericht door het genootschap Architectura et Amicitia*. Amsterdam 1907.
- Tent.cat. Europalia; Delft, Museum Het Prinsenhof 1964, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1965. *De Schilder en zijn Wereld*. Delft / Antwerpen, 1964-1965.
- Tent.cat. Londen, Royal Academy, Victoria & Albert Museum 1972. *The Age of Neo-Classicism, The fourteenth Exhibition of the Council of Europe*. Londen 1972.
- Tent.cat. Amsterdam, Rijksmuseum 1976. *Tot leering en vermaak, betekenis van Hollandse genrevoorstellingen uit de 17de eeuw*. Red. E. de Jongh, J.B. Bedeaux, P. Hecht, J. Stumpel. Amsterdam 1976.
- Tent.cat. Amsterdam, Rijksmuseum 1978. *Het Vaderlandsch Gevoel, vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*. Amsterdam 1978.
- Tent.cat. Parijs, Hôtel de Sully 1979-1980. *Le 'Gothique' retrouvé avant Viollet-le-Duc*. Parijs 1979.
- Tent.cat. 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum 1980; Amsterdams Historisch Museum 1980-1981; Drents Museum 1981. *Antoon Derkinderen 1859-1925*. Red. M. Trappenburg. 's-Hertogenbosch 1980.
- Tent.cat. 's-Gravenhage, Algemeen Rijksarchief; Koninklijke Bibliotheek. *Victor de Stuers, referendaris zonder vrees of blaam*. Red. J. Bervoets, M. Wishaupt. 's-Gravenhage 1985.
- Tent.cat. Venetië Biennale; 's-Gravenhage / Amsterdam, Rijksdienst voor de Beeldende kunsten 1986. *Disegni Tekeningen Hendrik Petrus Berlage*. Venetië / 's-Gravenhage / Amsterdam 1986.
- Tent.cat. Zürich, Kunsthau 1987; Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut 1987-1988. *Eugène Delacroix*. Met tekstbijdragen van o.m. Günther Metken en Walter Friedlaender. Zürich, Frankfurt am Main / Keulen / München / Oxford 1987.
- Tent.cat. Haarlem, Frans Halsmuseum; Teylersmuseum 1989. *Edele eenvoud, neoclassicisme in Nederland 1765-1800*. Red. F. Grijzenhout, C. van Tuyll van Serooskerken. 's-Gravenhage / Zwolle 1989.
- Tent.cat. Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1991. *Negentiende-eeuwse beeldhouwkunst in België*. 2 dln. Brussel 1991.
- Tent.cat. Amsterdam, Museum Amstelkring 1994. *Louis Royer 1793-1868, een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*. Red. Guus van den Hout en Eugène Langendijk, m.m.v. J. Becker, M. van der Plas, H. Rau en A.A.J. Scheffers. Amsterdam 1994.

- Tent.cat. 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum 1994-1995. *Heimwee naar de klassieken, de beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815-1840*. Red. W. Bergé, M. Trappeniers, W. Vermet, m.m.v. P.E.M. Langendijk en R. Ringers. Zwolle/'s-Hertogenbosch 1994.
- Thijm, C. Alberdingk. *Jos. Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven geschetst als christen, mens, kunstenaar*. Amsterdam 1896.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Bij Royers borstbeeld van Bilderdijk. Een geschenk van den auteur'. In: *Drie gedichten*. Utrecht 1844, pp. 1-8.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De geboorte der kunst, aan mijn vriend dr. W. Cramer'. In: *Drie gedichten*. Utrecht 1844, pp. 67-81.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Viooltjes en grover gebloemde in ouderlijken gaard gekweekt*. Amsterdam 1844.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *De Klok van Delft, een romantiesch verhaal*. Utrecht 1846.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Een beleefde buiging'. *De Spektator van toneel, concerten en tentoonstellingen* 7 (1847), pp. 1-7.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Bouwkunst'. *De Nederlandsche kunstspiegel* 3 (1848), pp. 5-9.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De in-stand-houding onzer monumenten, aan de vierde klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten'. *De Spektator van toneel, concerten en tentoonstellingen* 8 (1848), pp. 285-298.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De in-stand-houding onzer monumenten, aan de vierde klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten'. *De Spektator van toneel, concerten en tentoonstellingen* 9 (1850), pp. 285-300.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De Organist van den Dom'. In: Sterck, J.F.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, Werken X, Verspreide Verhalen I*. Amsterdam/Den Haag 1909, pp. 73-94 (1ste dr. in de *Almanak Aurora*, 1848).
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De in-stand-houding onzer monumenten, aan de vierde klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen', II. *De Spektator van toneel, concerten en tentoonstellingen* 9 (1850), pp. 285-300.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Geertruide van Oosten, een Delfsch begijntje uit de XIVe eeuw'. In: Sterck, J.F.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, Werken X, Verspreide Verhalen I*. Amsterdam/Den Haag 1909 (1ste dr. 1852), pp. 27-71.
- Thijm, J.A. en L.J.A. Alberdingk. *Oude en nieuwere kerstliederen benevens gezangen en liederen van andere hoogtijden en heilige dagen alsook van den advent en de vasten, gerangschikt naar de orde van het kerkelijk jaar, waaraan zijn toegevoegd eenige geestelijke liedekens van gemengden inhoud*. Amsterdam 1852.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Het voorgeborchte en andere gedichten*. Amsterdam 1853.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Vervallen christentempels'. In: *Almanak voor het schoone en goede*. 1853, pp. 117-120.
- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J.A. Alberdingk. 'De Amsterdamsche ten-toon-stelling van schilderijen, enz. in 1854, Ie brief van Pauwels Foreestier'. In: *DW* 1 (1855), pp. 39-67, 162-177.
- Thijm (A.Th., red.) J.A. Alberdingk. 'Bibliografie'. In: *DW* 1 (1855), pp. 203-208.
- Thijm (A.Th., red.) J.A. Alberdingk. 'Eene bouwlootse der XIXe eeuw'. In: *DW* 1 (1855), pp. 276-280.

- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J A Alberdingk 'Kunstmatige produktie, Ve brief' In *DW 1* (1855), pp 430-448
- Thijm, J A Alberdingk 'Inleiding' In *DW I* (1855), pp 1-9
- Thijm, J A Alberdingk *Enkele trekken eener characterschets Gedachtenis eens vroeg verloren broeders*. z p (Amsterdam) 1855
- Thijm, J A Alberdingk 'Over de kompositie in de kunst' In Sterck, J F M, red J A Alberdingk *Thijm, Werken IV, Kunst en Oudheidkunde I Amsterdam/'s-Gravenhage* 1909 (1ste dr 1843-1848/1857), pp 199-332
- Thijm (A Th) J A Alberdingk 'De warandemeester bij gelegenheid der Vierde Openinghe' In *DW 4* (1858), pp 1-13
- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J A Alberdingk 'De Amsterdamsche kunst-ten-toonstellingen in 1858, XIe brief van Pauwels Foreestier' In *DW 4* (1858), pp 380-414
- Thijm, J A Alberdingk 'Ikongrafie der Onbevleete Ontvangers' In *DW 4* (1858), pp 255-264
- Thijm (J -A A Th) J A Alberdingk 'Nieuwe bouwwerken, voltooyingen en -herstellingen in Nederland IV, VII Parochiekerk van Vogelenzang' In *DW 4* (1858), pp 483-491
- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J A Alberdingk 'Joan Nanning' In Sterck, J F M, red J A Alberdingk *Thijm, Werken IX, Verspreide Verhalen in Proza IV Leiden* 1925 (1ste dr 1858), pp 107-198
- Thijm, J A Alberdingk 'De Heilige Linie, proeve over de oostwaardsche richting van kerk en autaar als hoofdbeginsel der kerkelijke bouwkunst' In Sterck, J F M, red J A Alberdingk *Thijm, Werken IV, Kunst en Oudheidkunde I Amsterdam/Den Haag* 1909 (1ste dr 1858), pp 1-198
- Thijm, J A Alberdingk 'De verheerlijkte Moedermaagd In houtsnede afgebeeld omtrent 1420 aantekening bij een Oud-Nederlandsch kunstwerk' (convoluut UB Maastricht), z p z j (1858), pp 1-3
- Thijm, J A Alberdingk 'Nieuwe bouwwerken, voltooyingen en -herstellingen in Nederland III, Kerken (II), V Parochiekerk van Onz'-Liever-Vrouwen-Vizitatie, te Schiedam' In *DW 4* (1858), pp 51-88
- Thijm, J A Alberdingk 'Willen wij alleen de Goethiek?' In *DW 4* (1858), pp 171-180
- Thijm, J A Alberdingk *Geen kerkelijke bouwkunst zonder orientatie, een woord tot allen die belang stellen in onzen hedendaagschen kerkbouw Amsterdam* 1859
- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J A Alberdingk 'Amsterdamsche Ten-toonstellingen, XIIe brief' In *DW 5* (1860), pp 44-56, 145-169
- Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier) J A Alberdingk 'Ten-toonstellingen, XIIIe brief' In *DW 5* (1860), pp 406-430
- Thijm, J A Alberdingk 'Een Amsterdamsch Musijck-Collegie in de XVIIe eeuw' In Sterck, J F M, red J A Alberdingk *Thijm, Werken VIII, Verspreide Verhalen III Bussum* 1920 (1ste dr 1861), pp 1-83
- Thijm, J A Alberdingk *De restauratie der groote zaal op het Binnenhof in 's Gravenhage Openbare brief over dat onderwerp aan de Koninklijke Akademie van Wetenschappen Amsterdam* 1861
- Thijm, J A Alberdingk 'Jacob van Campen, de bouwmeester van het Amsterdamsche Stadhuis' In Sterck, J F M, red J A Alberdingk *Thijm, Werken XI, Verspreide Verhalen II Amsterdam/Den Haag* 1910 (1ste dr 1862), pp 59-132

- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Christina van Zweden te Amsterdam'. In: Sterck, J.F.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, Werken XI, Verspreide Verhalen II*. Amsterdam/Den Haag 1910 (1ste dr. 1864), pp. 1-58.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Aan de leden der commissie tot voorbereiding der stichting van het Muzeüm Koning Willem de Eerste*. Amsterdam 1864.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Palet en harp, romantiesch dichtwerk in vaerzen en proza*. Amsterdam 1864.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Het kunstmuzeüm te Amsterdam'. In: DW 7 (1866), pp. 70-90.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De harmonieën van het Oude en het Nieuwe Testament in de beelden de kunst, Biblia Pauperum'. In: DW 7 (1866), pp. 431-445.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Dramatische schoonheid, Vondel gehuldigd, Phaedra opgevoerd*. Amsterdam z.j. (1867).
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Louis Royer*. Amsterdam 1868.
- Thijm (onder pseudoniem M.) J.A. Alberdingk. 'Mengelingen, Het standbeeld van Vondel'. In: DW 8 (1869), pp. 301-307.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De schilderkunst in het westersch Europa der middeleeuwen met name in Frankrijk'. In: DW 9 (1871), pp. 319-335.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Gedenkschriften van Jan Sinkel de Jonge', met een sonnet d.d. 26 februari 1883, opgedragen 'Aan Coenr. Busken Huët'. In: Sterck, J.F.M., red. *J.A. Alberdingk Thijm, Werken IX, Verspreide Verhalen in Proza IV*. Leiden 1925 (1ste dr. 1872), pp. 2-58.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'De schilderkunst in het westersch Europa der middeleeuwen met name in Frankrijk (vervolg)' In: DW 10 (1874), pp. 232-272.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Openingsrede bij de aanvaarding van het hoogleeraarsambt aan de Rijks-Akademie van Beeldende Kunsten, den 4<sup>n</sup> december 1876*. Amsterdam 1876.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Aan Mr C. Vosmaer, een woord naar aanleiding van een artikel in den Nederl. Spectator van 15 juni, over het onderwijs in schoonheidsleer en kunstgeschiedenis aan de Rijks-Akademie (onuitgegeven)*. Amsterdam 1878, in werkelijkheid op beperkte schaal gedrukt.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Gerard Lairesse'. In: Sterck, J.F.M., red., *J.A. Alberdingk Thijm, Werken VIII, Verspreide Verhalen III*. Bussum 1920 (1ste dr. 1879), pp. 173-221.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Rembrandt, gehuldigd 15 juli 1881 in de Rijks-Akademie van beeldende kunsten te Amsterdam*. Amsterdam 1881.
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Huyg de Groot in Amsterdam, 1632. Blijspel in twee bedrijven*. Amsterdam 1883.
- Thijm, J.A. en C.L.M. Alberdingk. *Bundel gedichten, schetsen en novellen, met beider portret*. Rotterdam z.j. (circa 1883).
- Thijm, J.A. Alberdingk. *Toelichting der stoffeering van Voorzaal en Rembrandtzaal van het Rijksmuseum*. Amsterdam 1885.
- Thijm, J.A. Alberdingk. 'Impressionisme en Naturalisme (kunst-causerie)'. In: drukproeven voor een niet achterhaalde periodiek d.d. 22 februari 1886, gepag. 480-487 (herkomst: KDC, archief Thijm, oud nr 614).

- Thijm, J A Alberdingk *Katalogus der bibliotheek van de Rijks-Academie van Beeldende Kunsten* Amsterdam 1888
- Thijm, J A Alberdingk *Klimop en rozen, onuitgegeven en verspreide gelegenheidsverzen, brieven enz , van en over Jos Alb Alberdingk Thijm, tweede bundel* Amsterdam, 1890
- Thijm *Collections scientifiques & artistiques formées par feu monsieur le dr J A Alberdingk Thijm, 4 delen* Veilinghuis Frederik Muller & Co Amsterdam 1890
- Thijm, K J L Alberdingk (pseudoniem Lodewijk van Deyssel) 'De negentigjarige' BW 38 (1907), pp 107-109
- Thijm, K J L Alberdingk (pseudoniem Lodewijk van Deyssel) 'Een Vioolstruik-avond in 1881' *De Beiaard* 5 (1920) Deel 2, pp 25-36 (Thijm-nummer)
- Thijm, K J L Alberdingk (pseudoniem Lodewijk van Deyssel) 'Dr P J H Cuypers' In *Dr Cuypers Gedenkboek 1827-1927*, pp 67-70 (ontleend aan idem, 'In memoriam P J H Cuypers' *De Nieuwe Gids* 1921)
- Tibbe, L 'Kijken om te leren, bezoek aan wereltentoonstellingen als onderdeel van de scholing van handwerkslieden in de 19de eeuw' In *Nader beschouwd, een serie kunsthistorische opstellen aangeboden aan Pieter Singelenberg* Nijmegen 1986, pp 129-144
- Tibbe, L 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten, zijn hoogleraarschap aan de Rijksacademie 1876-1889' In Geurts, P A M , e a , red *J A Alberdingk Thijm, erflater van de negentiende eeuw* Baarn 1992, pp 157-174
- Tibbe, L R N Roland Holst 1868-1938, "Arbeid en schoonheid vereend", *opvattingen over gemeenschapskunst* Amsterdam/Nijmegen 1994 (proefschrift VU Amsterdam)
- Tiepen, C Harms *Interviews met merkwaaardige personen van deze tijd, jhr Victor de Stuers als adviseur voor de monumenten van geschiedenis en kunst* Amsterdam z j (circa 1910)
- Tillema, J A C *Victor de Stuers, ideeën van een individualist* Assen 1982
- Timmers, J J M *Christelijke symboliek en ikonografie* Bussum 1974 (2de dr )
- Timmers, J J M *De kunst van het Maasland* Deel 1 Assen/Maastricht 1974
- Vanbergen, J *Voorstelling en betekenis, theorie van de kunsthistorische interpretatie* Leuven / Assen / Maastricht 1986
- Veenland-Heineman, K M , A A Vels Heijn *Het nieuwe Rijksmuseum, ontwerpen en bouwen 1863-1885* Amsterdam 1985
- Veenland-Heineman, K M 'De prijsvragen voor het Museum Koning Willem I en het Rijksmuseum (1863-1875)' In *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35 (1984), Weesp 1985, pp 151-192
- Venner, G 'Verzamelaars van schilderijen te Roermond vóór 1850' In Evers, I M H , P A M Geurts, Th J van Rensch, e a , red *Maaslands melange, opstellen over Limburgs verleden, dr P H J Ubachs aangeboden bij gelegenheid van zijn vijftenzestigste verjaardag* Maastricht 1990, pp 321-342
- Venturi, L *Botticelli* Londen 1972
- Vermeulen, F *ABC van de bouwstijlen in de Nederlanden* z p z j (1953)
- Verpoest, L 'De architectuur van de Sint-Lucascholen, het herstel van een traditie' In Maeyer, J de, red *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914* Leuven 1988, pp 219-279

- Verschaffel, T. *Beeld en geschiedenis, het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties*. Brepols 1987.
- Verslag der officieele opening van de Gemeente-Tee-kenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten te Roermond op maandag 4 september 1905*. Roermond z.j. (1905).
- Vickers, B. *In Defence of Rhetoric*. Oxford 1990 (1ste dr. 1988).
- Viollet-le-Duc, E.E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 delen. Parijs 1854-1868 (I-1854, II-1854, III-1858, IV-1859, V-1861, VI-1863, VII-1864, VIII-1866, IX-1868, X-1868).
- Viollet-le-Duc, E.E. *Entretiens sur l'architecture*, 2 delen. Brussel/Luik 1986 (facsimile 4de dr.; oorspronkelijk Parijs 1863-1872).
- Viollet-le-Duc, E.E. *Histoire d'un Dessinateur. Comment on apprend à dessiner*. Parijs 1879.
- Visser, J. de. *Het verhaal van de kunst, een wijsgerige hermeneutiek van het kunstwerk*. Meppel/Amsterdam 1990.
- Vloten, J. van. 'Historische aantekeningen over letterkundigen en kunstenaars'. In: DW 7 (1866), pp. 91-92.
- Vosmaer, C. (pseudoniem Flanor). 'Vlugmaren'. *De Nederlandsche Spectator* (1877), pp. 414-415.
- Vosmaer, C. (toegeschreven aan) 'Berichten en mededelingen'. *De Nederlandsche Spectator* (1884), pp. 401-402.
- Vries, A. de. 'Pierrefonds en De Haar: twee 19de-eeuwse kasteelrestauraties'. *Bulletin KNOB* 78 (1979), pp. 1-26.
- Vriesland, Victor E. van, red. *Spiegel van de Nederlandse Poëzie*. 4 delen. Amsterdam 1965 (5de dr.).
- Wackenroder, W., L. Tieck. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Met een nawoord van R. Benz. Stuttgart 1974 (1ste dr. Berlijn 1797).
- Walenkamp, H.J.M. 'Over hedendaagsche en toekomstige bouwkunst'. In: *Bouwkunst. Zeven voordrachten over bouwkunst, gehouden vanwege 't Genootschap Architectura et Amicitia*. Amsterdam, z.j. (1908), pp. 281-340.
- Wap, J. 'De christelijke kunst'. *De Nederlandsche kunstspiegel* 3 (1847-1848), pp. 37-45.
- Welters, A. 'Heimo en de kapitelen in de O.L. Vrouwekerk te Maastricht'. *De Nedermaas* (1927/1928), pp. 69-69.
- Winckelmann, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterung*. Stuttgart 1969 (1ste dr. 1755).
- Winckelmann, J.J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wenen 1934 (1ste dr. 1764).
- Wind, E. 'Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik'. In: Kaemmerling, E., red. *Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*. Deel 1. Keulen 1979, pp. 165-184.
- Wit, C.H.E. de. *Thorbecke en de wording van de Nederlandse natie, met facsimile van J.R. Thorbecke, Historische schetsen*. Nijmegen, 1980.
- Witlox, J. 'Ultramontaansche klanten, Thijm en Cramer'. *De Beiaard* 5 (1920) Deel 2, pp. 124-140 (Thijm-nummer).
- Wittkower, R. en M. *Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. Londen 1963.

Wittkower, R. *Gothic versus Classic, Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*. Londen 1974.

Woud, A. van der. 'De Cuypers-legende'. *Wonen. Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunst* (1985), nr 16-17, pp. 14-15.

Woud, A. van der. "'Steenen mystiek", de proportiesystemen van P.J.H. Cuypers'. *Archis* (1988), pp. 38-46.

Woud, A. van der. *Onuitsprekelijke schoonheid, waarheid en karakter in de Nederlandse bouwkunst*. Groningen 1993. Inaugurele rede VU Amsterdam.

AN ICONOLOGICAL INTERPRETATION OF THE FAÇADE OF  
THE AMSTERDAM RIJKSMUSEUM AS DEVISED BY  
P.J.H. CUYPERS, J.A. ALBERDINGK THIJM AND  
V.E.L. DE STUERS

## SUMMARY

*Labour and Inspiration (Arbeid en Bezieling)* is a study of the theories on the active and passive process of artistic creation of P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm and V.E.L. de Stuers as they were expressed in the sculpture of the façade of the Rijksmuseum in Amsterdam and the decoration of the Arts & Crafts School in Roermond. Although in both cases the design of the ornament was supervised by Cuypers, the programme of meanings to be expressed in and through the decoration was devised in frequent consultations between the aesthetician and man of letters Alberdingk Thijm, the civil servant De Stuers and the architect Cuypers. In order to present their theories on both the active creative process of making a work of art and the passive artistic experience of the public and to interpret their formal expression in the Rijksmuseum and the Arts & Crafts School in Roermond, the methods of iconography and iconology have been used. In spite of their drawbacks, these methods have proved themselves to be useful instruments for an inquiry into the meaning of these decoration programmes. However, it should be remarked at the outset that the aim was not to reach quasi-objective results, but to enter into a dialogue with these works of art, leading to interpretations and reflections in which the role of the educated guess is openly acknowledged.

*Labour and Inspiration* is divided into three parts, called after a triad of concepts which play a central role in Thijm's view of the development of a contemporary Christian art formed after a devi-

ne model: "*the Holy Type of Unity and Multiplicity, Order and Movement, and Harmony and Diversity*". Part I (*Order and Movement*) presents the opinions of the three men on the practical and idealistic aspects of the creation and enjoyment of art. In three chapters Cuypers' education as an architect, Thijm's aesthetic theories and De Stuers' policy concerning artistic education and public art collections are discussed. Each chapter is preceded by a short biographical sketch of the *dramatis personae* of this study.

A close study of the years Cuypers spent at the Académie des Beaux Arts in Antwerp reveals not only the wide range of - often conflicting - theories of art that prevailed in Belgium and The Netherlands in the first half of the nineteenth century, but also the artistic practice at that time. The transformation of the classicist ideal of the 'universal master' into a romantic, quasi mediaeval ideal of the *Magister operum* is a central theme in this chapter; another is the discovery that Cuypers' professors, under the influence of J.-F. Blondel's *Cours d'Architecture*, held a rhetorical view of architecture which was a major factor in determining Cuypers' ideas on the meaning and impact of architecture, on the role of iconological programmes and on the use of building styles and ornament.

Thijm's aesthetics is presented by means of a discussion of one of his most beautiful historical novellas, *The Organist of the Cathedral (De Organist van den Dom, 1848)*. In this work Thijm combines without effort typical Renaissance motifs such as the *furor poeticus* and the *furor melancholicus* with a general romantic and catholic atmosphere, thus throwing new light on the mediaeval Cathedral of Utrecht, where the action takes place.

To end Part I, De Stuers' cultural and educational policy is discussed. Both the state-supervised national programme for schooling in the arts and crafts and the idealistic programme of the National Museum for History and Art (*Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst*), a sub-



division of the Rijksmuseum, were dictated by the same vision on the role of the arts and crafts in society. One of De Stuers' preoccupations was the problem of translating a creative concept into a practicable drawing and subsequently into an artistic product, another was the appeal of the work of art on its public, whose participation is made possible by the moving effect of aesthetic experience. This rhetorical view of art, in which its capacity to move the beholder is so central, is one of the characteristics of De Stuers' museum ideology. This ideology was partly based on the "*propre musée*" located at the house of Cuypers' first mentor Charles Guillon. Both preoccupations of De Stuers have clearly informed the conception of the Rijksmuseum and its annexe, the Art Training School (*Oefenschool*).

Part II, *Harmony and Diversity*, is devoted to the Arts & Crafts School in Roermond and especially to its tile decoration of images of Labour and Inspiration. Although the Rijksmuseum antedates the Roermond School, the latter is discussed first because this offers the opportunity to present the thoroughly catholic and mediaeval couple of pairs 'inspiration'/'conception' and 'labour'/'craftsman' as the background to the partly 'Oudhollandsche' (Old-Dutch) and partly classicist use of these concepts in the façade of the Rijksmuseum. To begin with, the building history and the architectural composition of this *Gesamtkunstwerk* is elucidated. Because of its liveliness and subtle balance between variety and variation, movement and asymmetry it is one of the outstanding Dutch examples of 'picturesque' architecture. Cuypers' 'picturesque' and varied design received added lustre by the colourful decoration of the exterior, where different kinds of brick, complex masonry motifs, sculpture and tile pictures were used. Secondly, the programme which formed the basis of all this ornament is interpreted. The representation of 'inspiration'/'conception' is based on Mariological metaphors as they occur in the dogma *De immaculata conceptione* (1854), it strongly resembles the iconography of the decorations designed by Cuypers for the piano he gave as a wedding present to his second wife, Thijm's sister

Nenny. The figure of 'inspiration'/'conception' expresses an analogy between the 'inspiration' of Christ in Mary and the inspiration of the creative concept in the artist. This analogy was based on the interpretation of the articles devoted to Mary by Thijm's friend, the priest and theologian Cornelis Broere. The figure of 'labour'/'craftsman' on the other hand shows the romantic, 'mediaeval' labor ethic of the three friends, which was held up to the citizens of Roermond as a harmonious model of a prosperous society.

Part III, *Unity and Diversity*, is devoted to the iconography and iconology of the *Schausette* of the Rijksmuseum. The analysis of its content and meaning is preceded by a chapter which reconstructs the development of the plan, the building history and the façade sculpture, and describes the complex. To link the diverse parts of the intricate programme Thijm used the medieval system of the *Concordia novi et veteris testamenti*, in which a certain event or figure in the Old Testament was connected with a history or person in the New Testament, for example Eve and Mary. The statues of Labour and Inspiration which dominate the frontispiece, are the central themes. In Thijm's aesthetical theory and the series of conceptual associations which form an important part of it this pair of concepts is identical with that of Matter and Spirit. 'True' works of art can only be created in and through their interaction. The matter and craft aspect is reflected in the complex of meanings attached - according to the system of the *Concordia* - to the figure of Labour-Saint Luke-Appelles as a patron of Painting, which combination goes back in essence to the apocryphal biblical story of Saint Luke painting the Madonna. In the representation of Labour-Luke, drawing takes precedence over painting because drawing is the visual equivalent of verbal language. Labour-Luke thus illustrates the belief of Thijm, Cuypers and De Stuers in the Renaissance notion of drawing as the mediator of Platonic Ideas. The origins of this conviction can be traced through contemporary art criticism, philosophical treatises and the 'Oudhollandsche' artistic theory to the Platonist humanism of Marsi-

lio Ficino and his classical sources.

Inspiration on the other hand turns out to be John the evangelist, represented as the personification of the art of building, beholding the perfection of the heavenly Jerusalem. He is pictured in accordance with both the type of *Meditatione* and that of the *furor poeticus*, derived from the 'Oudhollandsche' edition of Cesare Ripa's *Iconologia*. By this typology, which was extremely popular, the young man Inspiration symbolizes Thijm's view of the creative power of sublimated melancholy. This theme, which was known above all through Dürer's *Melencolia I*, can also be traced back to Ficino.

Next comes the interpretation of the decoration programme of the façade, presented as a book for the laity. The strikingly classical design of the sculpture can be explained by connecting it with the double aim of emulating both the Parthenon and the Amsterdam Town Hall by Jacob van Campen. By means of a construction of the history of art that had been prepared symbolically by Thijm and rationally by Viollet-le-Duc, Greek and mediaeval art could be considered as equivalents because they both represented the flowering of a culture. As a result of this specific concordance masterpieces of Greek art - here the Parthenon - also served as a model for contemporary projects. To emulate the Town Hall was historically considered legitimate because its designers, Van Campen and Artus Quellinus, had tried in a similar way to find a national, classicist-'Oudhollandsch' answer to the classics. In virtue of the central role of the Virgin, the sculpture of the Rijksmuseum can be interpreted as a litany in stone to the Madonna: the Parthenon, originally a temple devoted to a virgin goddess, had been consecrated to the Mother of God in the early Christian age; the Amsterdam Town Hall had the Amsterdam Virgin as patroness, and the Rijksmuseum the Dutch Virgin. In both cases, this use of a virgin patroness originates in the use of Mary as a symbol of architecture, city-state or society. Moreover, in virtue of a multiplicity of 'Oudhollandsche' motifs, the Rijksmuseum would grow into a monument of patriotic feeling: a cultural

and historical pantheon for national heroes, *exempla virtutis*, whose names and portraits were immortalized in the tympana of the windows on the exterior. Thus the decoration of the façade presents us with a *summa* in which varying motifs had been connected by the "fertility and elasticity of the Christian-symbolical system" (Thijm). Various controversial catholic elements received in this fashion a different, 'Oudhollandsche' and 'classical' interpretation.

One of these 'elastic' themes of the façade is represented in the relief 'The Art of Drawing and Painting', which is in fact an anachronistically 'Greek' variation of the theme 'Saint Luke paints the Madonna'. Instead of Luke we find the painter Apelles and instead of the Virgin with Christ sitting on her lap we find Venus Urania with Amor. The analysis of this relief is preceded by the iconographical explanation of the tile tableau with the Three Graces 'Beauty, Truth and Goodness' above the entrance to the Art Training School (Oefenschool). This picture especially demonstrates the importance of the part played by De Stuers as iconographer and the great knowledge of 'Oudhollandsche' culture both he and Thijm possessed. Ficino's concept of the *Geminae Veneres* - heavenly Urania and earthly Pandemos - is mixed with that of the Three Graces as they are represented in the tile tableau. These twins also appear in the relief with the Greek 'Luke' or Apelles: Venus Urania as a model, the other Venus drawing. The design of the relief of 'The Art of Drawing and Painting' is a striking example of a harmony between a classical, humanistic and mediaeval motif, devised by Thijm as an allusion to the *Concordia Veteris et Novi Testamenti*. Again, Mary is the link: she is prefigured as "the highest ideal in art" by Venus Urania, who in turn is often used as a visual metaphor for the Idea of beauty.

The counterpart for the relief of Apelles is the tableau depicting 'The Art of Building and Sculpture'. Here, the motif of the Greek *Magister operum* is represented on the basis of a similar concordance. Holding a banderole showing the almost magical emblem of circle, square and triangle, the architect refers as well to Vitruvius

as to the mediaeval technique of triangulation. Thus this representation of an architect can be linked to the portrait of Cuypers as an *architectus doctus* painted in Roermond by his brother in 1853: it shows the sitter against a richly filled book-case, with a drawing-case, an equilateral triangle and a Roman-Gothic capital. Similarly, the Amsterdam relief shows the symbiosis between vitruvianism and organicism in Cuypers' thought and work in so far as the 'master of the works' also refers to the *demiourgos*, the architect of the universe. Analogous to this divine architect, the *Magister operum* creates architecture as a "second nature" (Thijm).

Victory-imagination is the central theme of the last chapter of Part III. The three friends considered imagination as a powerful creative instrument, active in a poetical, combining and perfecting way, but only if it is divinely inspired and recognized as a gift from heaven. Because of the analogy between God and man the latter is almost forced to use his imagination and to work creatively. From this results both the victory of mind over matter and the connecting link between heaven and earth. It is quite remarkable to see that this concept turns out to be similar in countless points to the aesthetics of the agnostic Carel Vosmaer, the most important opponent of Thijm, Cuypers and De Stuers.

Finally, by way of a conclusion and synthesis of the meanings connected with the programme of the façade, the most important lines and patterns - both compositional and allegorical - are discussed. As in a *perpetuum mobile* a limited number of themes dominates the front in ever changing forms and combinations. Among these are Mary as the highest ideal in art, the *Magister operum*, Beseleel and the *demiourgos*, the heavenly Jerusalem and the temple of the arts, Venus Urania and Venus Pandemos, the art of drawing as the mediator of the idea, the *furor poeticus* and many more. By continually balancing on the ra-

zor's edge, turning necessity into a virtue by taking into account the criticism of opponents and incorporating it in the visual programme, the iconology of the Rijksmuseum has acquired its acuteness and its subtle and inspired content. Yet at the same time this programme has remained incomprehensible for the average visitor because of its extreme difficulty. Even if countless symbolical 'beams' (Thijm) in the façade flash out with the aim of striking each other in the mind of the beholder, the programme remained too exclusive for the unsuspecting public. One can therefore safely state that similar to the mediaeval cathedral, the Rijksmuseum did not succeed completely in being a book for the layman.

The epilogue first gives an evaluation of the degree in which 'Oudhollandsche' conceptual triads such as nature, teaching and exercise - which were known from the writings of Vondel, Dürer, Ripa, Van Hoogstraten and others - could be successfully transformed into the trio Labour, Inspiration and Victory. Again, it transpires that Cuypers, Thijm and De Stuers possessed a very solid and profound knowledge of such 'Oudhollandsche' metaphors. In this way, they can be considered as the precursors of the iconography and iconology of the twentieth century, in spite of the lack of actuality of the metaphors they used for contemporary art. Secondly, the epilogue considers whether and in which way the programme of the completed museum has influenced the work and opinions of the next generation of artists: the architect H.P. Berlage, the writers A. Verwey and L. van Deyssel (Thijms' son), the painters R.N. Roland Holst, J. Toorop and A. Derkinderen and the composer A. Diepenbrock (Cuypers' and Thijm's nephew), who summarized their ideals in the concept of 'community art' or *Gemeenschapskunst*.

(vertaling: Caroline van Eck)

Bernadette C.M. van Hellenberg Hubar werd geboren in Helmond op 29 februari 1956. Aan de Rijksuniversiteit Utrecht volgde zij de studie kunstgeschiedenis, die zij als lid van een doctoraalwerkgroep afrondde met een publicatie onder leiding van prof. dr A.J.J. Mekking, over de roomaanse bouwgeschiedenis van de Sint-Servaaskerk te Maastricht. Na deze studie werd zij in 1979 toegelaten tot de Rijksarchiefschool. Om behoud van de negentiende-eeuwse uitmontering van P.J.H. Cuypers in de Maastrichtse Sint-Servaaskerk te verzekeren richtte zij in 1984 met een aantal liefhebbers en kunsthistorici, onder wie Wies van Leeuwen, het Cuypersgenootschap op, vereniging tot behoud van negentiende en twintigste-eeuws cultuurgoed in Nederland, waarvan zij het secretariaat voert. In dat verband werd in 1985 het wetenschappelijke bulletin *De Sluitsteen* opgezet, terwijl in 1993 in samenwerking met Kasteel de Haar de Cuypers-rede werd ingesteld.

Van 1983 tot 1991 was Hubar lid van het hoofdbestuur van Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap (LGOG) en van 1983 tot 1992 lid van de Provinciale Commissie Limburg van de Bond Heemschut. Een in 1983 genomen initiatief tot behoud van de zogenaamde 'Franse tuin' met de ruïne van De Walborg te Ohé en Laak, groeide uit tot een bundeling van inwoners in Comité 'Stevol Nee' ter vrijwaring van het resterende 'Eiland in de Maas' (Ohé en Laak / Stevensweert) tegen verdere ontgrondingen. Hierdoor bleef De Walborg gespaard. Vanaf 1986 is Hubar secretaris van de Stichting Provinciaal Museum te Maastricht, genaamd het Bonnefanten-

museum. In 1989 ontving zij voor een drietal artikelen, respectievelijk over de Munsterkerk te Roermond, de Beurs van H.P. Berlage en het beeld *Arbeid* in de topgevel van het Rijksmuseum de J.G. van Gelderprijs van de Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici. In 1990 was zij medeoprichtster van de Stichting Teeken- en Ambachtsschool te Roermond, met als doel het behoud van dit complexe, in 1902-1908 totstandgekomen onder leiding van P.J.H. Cuypers. Vanaf 1990 maakt zij bovendien deel uit van de Gemeentelijke Monumentencommissie Roermond, terwijl zij sedert 1993 tevens lid is van Provinciale Monumentencommissie – gelijktijdig begeleidingscommissie voor het landelijke Monumenten-Selectie-Project (MSP) – van Limburg.

Publicaties van haar hand verschenen onder meer in *De Sluitsteen*, het Bulletin van de KNOB, de Maasgouw, het tijdschrift *Heemschut*, *De Negentiende Eeuw*, *Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland* en in verschillende gelegenhedenbundels. Zij werkte mee aan de organisatie van diverse symposia onder meer gewijd aan J.A. Alberdingk Thijm (1989), aan 'Het Schilderachtige' (1993) en aan 'De erfenis van Vitruvius' (1995).

Recent werd op initiatief van Hubar de stichting *Ad rem monumentorum* opgericht tot behoud van cultureel erfgoed en in het bijzonder voor het verlenen van advies en bijstand bij monumentenprocedures.

Hubar promoveerde op 29 maart 1995 onder leiding van professor dr C.J.A.C. Peeters aan de KU Nijmegen op het proefschrift *Arbeid en Bezieling*.



## 20 REGISTER

(samenstelling P J H Ubachs)

Vermeld worden personen, plaatsen en zaken  
Passim voorkomende begrippen en namen als arbeid, bezieling, kunst, Joseph A Alberdingk Thijm, Pierre Cuypers, Victor de Stuers, zijn niet opgenomen

A J z Deyssel, Lodewijk van  
aandoen z movere  
aanschouwing, 86, 132, 214  
aanzijn, 29, 96, 221, 315  
aap van de werkelijkheid, 202  
aarde, 17, 66, 67, 70, 74, 218, 224, 225, 231, 244, 247, 250, 252, 257, 271, 278, 294, 295, 309, 312, 314, 327, 332, 343, 344, 380, 401, 429  
aartskunstenaar z demiurg  
Abeele, J S van den, kunstenaar, 417  
absidool, -vormig, 106, 116, 124, 162  
absis, 140, 332, 424  
Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts, 44  
academisme, 46, 424, 427  
acedia, 248  
acquisitiebeleid, 152  
Adam, Robert, architect, 70, 138, 295, 296, 313, 314, 320, 321, 322, 365  
Addison, Joseph, iterator, 53, 68, 429, 430  
adelaar, 180, 182, 183, 200, 206, 229, 233, 242, 260, 262, 324  
Aefferden, Alex van, jonkheer, 430  
aerts Bouheer, 42, 173, 268, 280  
Aesthetica z esthetica  
affiniteit z gevoel  
afgietsel, 81, 94, 96, 140, 278, 386, 414, 418  
aforismen, 401-404  
agnost, 366, 368  
Agt, J J F W van, kunsthistoricus, 440, 442  
Aken (D), Dom, 201, -, Paltskapel, 135  
akkoord, 68, 71, 150, 220, 330, 365, 386  
Alberdingk, Joannes Franciscus, 61  
Alberdingk Thijm, Antoinette Catharina Theresia (Nen-ny), 38, 61, 128, 319, -, K J L z Lodewijk van Deyssel,

-, Lambert J, 67, 128, 138, 379, -, Paul, hoogleraar, 64, 256  
Alberti, Jean E C, schilder, 414  
Alberti, Leon Battista, architect en schilder, 122, 236, 300, 428  
Albertus Magnus, wijsgeer, 74, 76, 77  
alchemie, 256  
Alexander, (kroon)prins, 437, 438  
Alkmaar (N-H), Sint-Laurentiuskerk, 38  
allegorie, 28, 29, 30, 62, 77, 180, 181, 183, 200, 224, 227, 232, 238, 239, 242, 247, 252, 256, 280, 287, 298, 300, 304, 319, 322, 423, 424, 436  
Alphen, Hieronymus van, iterator, 420  
Alterra Heva z Eva  
amandelvorm, 352, 377  
Amazone, 330  
ambacht, 35, 40, 54, 56, 57, 107, 125, 144, 202, 204, 206, 315, 357, 368  
ambachtsman, 103, 106, 136-145, 176, 195-206, 260, 342, 427, 429, 436  
ambachtsonderwijs, 107, 144  
ambachtsschool, 103  
ambachtsstand 142, 197, 204, 211  
Amerika, 115, 211  
Amersfoort (N-H), 392  
amethyst, 346  
ameublement, 54  
Amor, 172, 197, 198, 224, 279, 294, 312, 417  
amor divinus, 294, 314, 315, - vulgaris, 294, 314, 315  
Amsterdam, 39, 61, 103-104, 158, 192, 200, 267, 407, 415, Lucasbroederschap, Sint Lucasgilde 197, 201, 376, 377, Sint-Joseph-Gezellen-Vereeniging, 107  
-, *Gebouwen* AND8-gebouw, 118, Beurs van Berlage, 22, 65, 121, 122, 388, 392, 394, 395, 396, Centraal Station, 40, 81, 125, 167, 189, 237, Concertgebouw, 121, 125, Dominicuskerk, 39, 40, 234, 361, Groot Koninklijk Museum, 152, huis XIX Zwitsersche Cantons, 61, Koopmansbeurs, 40, 112, 178, Maria-Magdalenakerk, 39, Muzeum Koning Willem I, 38, 53, 69, 142, 152, 158, 232, Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, 80, 83, 89-96, 172, 372, Paleis voor Volksvlijt, 156, Posthoornkerk, 39, 122, Quellinusschool, 88, 107, 108, 174, 173, 285, 338, 392, Raadhuis, Stad-

- huis, (Paleis op de Dam), 31, 150, 153, 152, 166, 170, 195, 267, 269, 283-289, 393, 416, Burgerzaal, 269, Vierschaar, 394, 395, Stadsschouwburg, 162, Stedelijk Museum, 64, 355, Trippenhuis, 152, 354, Vondelkerk, 39, 116, 122, voormalig Hoofdpostkantoor, 40, Willibrorduskerk, 39,  
–, *Rijksinstellingen*, Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, 40, 65, 81, 97, 153, 168, 176, 193, 222, 232, 243, 267, 269, 273, 290, 329, 330, 395, 416, Rijksmuseum, 11, 16, 17, 20, 25, 30, 31, 35, 40, 42, 43, 49, 50, 51, 53, 61, 64, 76, 80, 81, 83, 86, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 103, 106, 116, 120, 121, 124, 132, 140, 144, 149-193, 233, 234, 235, 238, 240, 242, 243, 244, 254, 259, 261, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 275, 280, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 294, 300, 310, 318, 325, 328, 329, 330, 337, 342, 344, 346, 347, 349, 355, 356, 360, 364, 366, 367, 370, 379, 384, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 405, 407, 410, 414, 415, 416, 418, 419, 425, 444, Rembrandtzaal, 171, 177, 376, 379, schepenzaal, 94, 95, Rijksmuseum, Oefenschool, 17, 105, 107, 108, 109, 124, 170, 174, 198, 208, 291, 296, 298, 302, 339, 379, 387, Rijksprentenkabinet, 172, 247, 316, 372, Rijkschool voor Kunstnijverheid, 86, 87, 103, 116, 124, 307, Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers, 103, 107, 108, 116, 124, 176, 307, 380  
–, *Toponiemen*, Beursplein, 393, Damrak, 394, Frans Halsstraat, 174, Heilige Stede, 39, Jodenbuurt, 252, Museumplein, 162, 170, Stadhouderskade, 151, 170, 182, 285, 290, Vondelstraat, 174, 392,
- anachronisme, 57, 65, 197, 329
- analogie, 52, 72, 130, 174, 208, 211, 218, 223, 231, 232, 235, 236, 262, 263, 268, 280, 282, 286, 323, 327, 342, 345, 352, 365, 379, 386, 387, 388, taal-teken-, 369
- anatomie, 427
- Annales Archeologiques*, tijdschrift, 49, 62, 114, 336, 444
- Annunciatie, 131, 260, 319
- Antwerpen (B), 36, 44, 45, 48, 49, 50, 57, 69, 170, 336, 338, 339, 407, 416, 420, 440, Lucasgilde, 200, schilder-onderwijs, 55,  
–, *Gebouwen* Beurs, 46, 50, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 35, 37, 42, 44, 48, 54, 56, 96, 114, 164, 274, 336, 426, 427, 440, Koninklijke Museum, 200, museum Plantijn-Moretus, 49, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, 44, 47, 337, koorgestoelte, 44, 55,
- anti-type, 225, 229, 373
- Apelles, 150, 153, 172, 192, 193, 197, 198, 199, 200-206, 216, 223, 224, 226, 268, 275, 278, 279, 282, 283, 289, 289, 291, 294, 300, 310, 311, 321, 328, 345, 362, 373-374, 375, 376, 377, 378, 404
- Aphrodite z Venus
- Aphrodite Ourania z Venus Urania
- Apocalyps, bijbelboek, 168, 230, 231, 234, 235, 236, 328, 344 371
- Apol, Adriaan, tekenleraar, 87, 88, 211
- Apollo, 197, 322, 323, – van Belvedere, 268, 269, 278, 279, 311, 320, 325, 330, 331, 409, 412, 413, 417
- appel, retorisch, 153-155
- Arcen (Lb), 433
- archiefwezen, 80
- architect, 36, 126, 231, 280, 325, 329, 361
- Architectura, 132-136, 289
- architectus doctus, 37, 339
- architectuur, 30, 35, 98, 106, 132, 150, 164, 168, 170, 200, 206, 234-239, 247, 263, 267, 296, 345, 351, 352, 370, 372, 374, 391, 423, 438, eclectische –, 391, Griekse –, 50, 344, klassieke –, 46, middeleeuwse –, 392, logische –, 118, rationele –, 118
- architectuur, retorica van de, 11
- architectuurtheorie, 122
- Architekt der RijksMuseumgebouwen, 160, 371
- archivistiek, 126
- arend z adelaar
- Ariadne, koningsdochter, 31, 321
- Aristoteles, 219, 220, 247, 248, 258, 259, 270, 362, 376
- Arithmetica, 252
- Ark des Verbonds, 42, 230, 236, 387
- armenbijbel z Biblia pauperum
- ars, 385
- Ars et Usus, 180
- art pour l'art, l', 65, 96, 126, 391
- Artemis, godin, 276, 325, 330, 331, 378
- artes liberales z kunsten, zeven vrije
- Artes-cyclus, 248
- artista divino, 263
- associatieketen, associatief, 204, 310, 377, 442
- associationisme, 19, 28, 61, 70, 95, 195, 363
- Astrologia, 252
- astrologie, 256, 317
- astronomie, 340, 346
- asymetrie, 103, 115
- Athena, godin z Pallas Athena
- Athene (Gr), 50, –, Akropolis, 268, 272, 344 –, Erech-

- heion, 273, –, Parthenon, 31, 150, 265, 269, 271, 273,  
 274, 275-290, 330, 337, 349, –, Propyleum, 265  
 Atjeh (Indonesie), 81  
 atleet, 410  
 Aura, 303, 304  
  
 Baarlo (Lb), 407  
 Bacchus, 303  
 baksteen, 103, 119, 162, 444, –bouw, 109  
 Bandmann, Gunther, kunsthistoricus, 22, 120  
 barok, 170, 421, 442  
 basiskleurtonensysteem, 88  
 Baudelaire, Charles, 43, 56, 422  
 Bauhaus, 140  
 Bauhutte, 36, 42, 43, 51, 57, 58, 88, 103, 108, 140, 142, 174,  
 202, 285, 326, 329  
 Baur, Hendrik, beeldhouwer, 426  
 Bay, J B J de, 416  
 Bazel, K P C de, architect, 40, 331, 390  
 Beauvais (F), 434  
 Beaux-Arts-kenmerken, –ontwerpen, –varianten 161,  
 166, 170  
 Becker, Jochen, kunsthistoricus, 16, 149, 150, 171, 182,  
 184, 204, 215, 224, 236, 238, 244, 267, 307, 308, 349,  
 357, 385  
 beeldhouwer, 136, 137, 173, 268, 325  
 beeldhouwkunst, 54, 378, 392, 423, 438  
 beeldtaal, 368  
 Beethovenhuis, 135  
 begaving, 261  
 begeestering, 365  
 beginsel, het scheppende, 262-264  
 belevingstheorie, 429  
 België, 82, 90, 336, 426, 437  
 Bendemann, Eduard J F, schilder, 55, 128, 263  
 Benedenrijn, 46  
 benedictijnen, 179  
 Benzi, Isabelle, 280, 282, 309  
 Berckmans, Ferdinand, architect, 37, 43, 44, 46, 47, 50,  
 51, 52, 53, 54, 114, 161, 274  
 Beresford-Hope, A J, architect, 38, 62  
 Berg, Willem van den, literator, 19  
 Bergen op Zoom (N-Br), Markiezenhof, 94  
 Berlage, H P, architect, 16, 40, 58, 106, 112, 115, 116,  
 118, 119, 120, 122, 132-136, 140, 144, 150, 178, 202,  
 285, 338, 388, 390, 391, 392, 395, 395  
  
 Berlinger, Joseph, musicus, 77  
 Berty, A, 46  
 Bervoets, Jan, historicus, 82  
 Beseleel, bijbelse figuur, 42, 195, 221, 236, 346, 355, 364,  
 384, 387  
 Bethune, Jean, baron de, architect, 52, 56, 201  
 bevalligheid z gratie  
 Beweging, 17, 35, 42, 106, 114, 116  
 Bex, Maria Joanna, 37  
 Beyens, Hortense Josephine Constance, barones, 79  
 Biblia pauperum, 196, 267, 319  
 bijbel, 267, 297, 283, – voor de armen z Biblia pauperum  
 Bilderdijk, literator, 61, 68, 69, 70, 72, 74, 78, 181, 202,  
 215, 227, 258, 259, 260, 316, 359, 360, 362, 363, 368,  
 385  
 Blaauw, Sible de, kunsthistoricus, 42  
 blasfemie, 351, 358  
 Blauwhuis (Frl), 40  
 bloed, 377  
 Blondel, Jacques-François, architectuurtheoreticus, 43,  
 44, 45, 49, 52, 53, 69, 114, 116, 120, 121, 152, 161, 164,  
 165, 166, 167, 339  
 Blondel, Nicolas François, architectuurtheoreticus, 49,  
 339  
 Bock, Franz, architectuurhistoricus, 38, 201  
 Bock, Manfred, architectuurhistoricus, 23, 394, 395  
 boek der leken, 103, 149, 150, 174, 193, 265-290, 371, 404,  
 415  
 boekdrukkunst, 372  
 Boermans, Frans, bisschoppelijk secretaris, 435  
 Boersma, Tiede, kunsthistoricus, 54  
 Boethius, filosoof, 250, 251, 252, 255  
 boezem, 320, 321, 331  
 Boisseree, Sulpiz, 11, 42, 46, 48, 49, 50, 57, 267, 268, 271,  
 286, 328, 336, 337, 343, 347  
 bolwerk, 170  
 Borgerhout (B), O L -Vrouw-ter-Sneeuwkerk, 44, 47, 48  
 Borret, Ferdinand, 67, 76  
 Bosboom, Symon, beeldhouwer, 286  
 Botticelli, Sandro, schilder, 293, 300, 301, 302, 304, 305,  
 310, 311, 323  
 Bourasse, J J, 46  
 Bouw- en Beeldhouwkunst, 172, 173, 238, 265, 268, 349,  
 363, 372, 373-374, relief –, 150, 231, 237, 325-346  
 bouwbedrijf, 317, 328, 329, 434  
 bouwkundeonderwijs, 43, 44



- Bouwkundige Bijdragen*, tijdschrift, 191, 240  
 bouwkunst, 204, 355, 378, 392, Griekse –, 329, rijks-, 16, 79, 80, 97, 119, 160, 254, 273, vroeg-christelijke –, 136  
 bouwloods z Bauhutte  
 bouwmeester z architect  
 bouwsymboliek, 105, 106  
 bouwterrein, 114, 115  
 bouwval, 429, 430, 433  
 bouwvorm, 157, 158  
 Braamcamp, Gerrit, kunstverzamelaar, 224  
 Brade, W, ingenieur, 45  
 Brahma, 271  
 Bright, Michael, kunsthistoricus, 20, 120  
 Brink, Jan ten, iterator, 62, 216  
 broederschappen, 144  
 Broere, Cornelis, theoloog, 61, 64, 66, 69, 72, 75, 77, 78, 98, 126, 130, 132, 181, 204, 205, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 227, 236, 244, 247, 257, 263, 267, 272, 277, 287, 288, 289, 290, 293, 298, 300, 302, 305, 307, 310, 314, 319, 320, 322, 336, 338, 349, 352, 354, 356, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 369, 370, 372, 376, 379, 384, 387, 415  
 Brom, Gerard, kunsthistoricus, 19, 20  
 Brouwers, H J, burgemeester Roermond, 437, 438  
 Brouwers, Jan Willem, priester, 126, 128, 208, 290, 330  
 Brugge (B), 441, –, Heilig Bloed, 52  
 Brussel (B), 37, 55, 407, 414, 416, 418, 420, 424, 438, 444, –, Koninklijke Academie, 408, –, Koninklijk Museum, 408, –, Museum voor Moderne Kunst, 418, –, Palais des Beaux-Arts, 189, –, Salon, 419, 424, –, Sint Michielskerk, 413  
*Bulletin et Annales de l'Académie d'Archeologie de Belgique*, tijdschrift, 46, 47  
 Bus, Dirk, beeldend kunstenaar, 134  
 Busken Huet, Conrad, iterator, kunsthistoricus, 62, 78, 224  
 byzantijns, 272, 434, 435  
 C V, 364, 401  
 Cæli corusca civitas, 288  
 Cælestis urbs z Stad, hemelse  
 Cæsar, Iulius, 122, 165, 168  
 Calmpthaut z Kalmphouthout  
 Calvariegroep, 234  
 Camberlain, Jozeph, hofarchitect en beeldhouwer, 407  
 Campen, Jacob van, architect, 42, 62, 150, 153, 166, 170, 195, 256, 263, 269, 283, 284, 285, 288, 365, 393, 394, 395, 416  
 canon, academische, 415  
 Canova, Antonio, beeldhouwer, 61, 408, 409, 413, 417  
 Capella, Martianus, 248, 250, 317  
 caput velatum, 247, 310, 316  
 Caritas, 311  
 Carmontelle, Louis de, tuinarchitect, 92  
 Cartisser, glazenier, 405  
 Castor en Pollux, 90  
 Caumont, A de, 45, 46  
 Celles, gravin de, 413  
 Celsius, Conrad, humanist, 77, 252  
 centraalbouw, 123  
 Ceres, godin, 294, 301, 302, 303, 309  
 Cesariano, Cesare, Vitruvius' vertaler, 48, 49, 336, 339, 343  
 chaos, 342  
 Chapu, 189  
 Charites, 304, z ook gratien  
 Chartres (F), kathedraal, 179, 182, 192, 248, 385  
 Chateaubriand, F R L de, iterator, 69, 72, 75, 140, 283  
 Cherubini, componist, 128  
 Chevreul, M E, kleurtheoreticus, directeur der Gobelin-lins, 56  
 chiasme, 322  
 christelijk-middeleeuws, - katholiek, 82, 229, 269, 273, - platoons, 261  
 Christina van Zweden, koningin, 267, 284  
 Christoffel, Sint, 94  
 Christus, 106, 126, 128, 197, 260, 262, 327, 369, 379, 386, 394, 395, 396  
 Christuskind, 172, 197, 200, 312  
 Cicero, Marcus Tullius, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 278, 298, 300, 302, 310, 372, 412  
 cicerone, 294, 316-322, 374  
 circuitus spiritualis, 315  
 cirkel, 48, 150, 172, 231, 238, 268, 271, 272, 328, 331-340  
 cirkel, chromatische, z kleurenroos  
 Cité ouvrière, 46  
 Civitas Dei z Stad Gods  
 Clarac, kunsttheoreticus, 444  
 classicisme, classicistisch, 51, 58, 61, 94, 95, 96, 98, 103, 114, 149, 153, 156, 157, 160, 161, 162, 166, 168, 191, 204, 221, 272, 408, 413, 414, 415, 418, 419, 421, 422, 423, 426, 429, 434, 435, 442, Grieks –, 274, Hollands –, 283

- classicist, 80, 208, 276, 370, 420  
 Claudius Civilis, 416  
 Cleopatra, koningin, 414  
 close-reading, 20  
 Clyta, William Jones, 418  
 Coekelberghs, Denis, schilder, 417  
 College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van  
 Geschiedenis en Kunst, 40, 79, 80, 84, 89, 90, 159, 160,  
 322  
 colorisme, Rubensiaans –, 421, Venetiaans –, 421  
 colorist, 420  
 Commissie-Leemans, 79  
 Commissie tot vervaardiging en ruiling van reproducties  
 van kunstvoorwerpen, 81  
 compositie, 64, 88, 153, 170, 180, 325, 418, 421, 442  
 conceptie, 103, 106, 110, 126-132, 136, 177, 264, 278, 280,  
 300, 327, 357, 370, 379, 384, 386, 418, 438  
 Concerto, Sacro, 128  
 concertzaal, 164  
 concordantie, 226, 231, 318-324, 326, 328, 345, 352, 371,  
 373  
 Concordia, 222-228, 229, 230, 231, 254, 267, 269, 293, 300,  
 319  
 Concordia Veteris et Novi Testamenti, 31, 64, 176, 196,  
 199, 222, 225, 319  
 Constitutiones Apostolicæ, 336  
 constructie, constructief, 54, 361, 386  
 constructivisme, 338, constructivist(isch), 23, 121  
 contemplatie, 70, 248, 260  
 contour, 427  
 Contrareformatie, 57, 82  
 controle, sociale, 144  
 Conversazione, Sacro, 128, 242  
 copij, completee, 94  
 Cornelius, P von, Nazarener schilder, 55  
 corps imaginaire d'esthétique, 61-78  
 Costa, Isaac da, iterator, 62, 69, 215, 354, 357, 360, 385  
 Coster, Laurens Jansz , 416  
 Craandijk, dominee, 433, 438  
 Cramer, Willem, iterator en kunstkriticus, 61, 320  
 creativiteit, 16, 130, 261, 359, 365, 372, 377, 386, 387, 388  
 Creuzer, 271  
 cultus, romantische, 92  
 cultusplaats, 124  
 cultuur, 65, christelijke –, 62, 268, 290, Nederlandse –,  
 78, 140, 168, 291, 330, Oudhollandse –, 81, 103, 165,  
 280, 308, 354, antieke (klassieke, Griekse) –, 51, 271,  
 273, 274, 276, 283, 320, 323, 344, 405  
 cultuurbeleid, 324  
 cultuurgeschiedenis, 330, Nederlandse, vaderlandse –,  
 98, 172, 193, 265, 381, Westeuropese –, 270  
 cultuurpessimisme, 98  
 Cupido, 304, 314  
 Cuypers, Ed., architect, 37, –, Frans R H , schilder, 37,  
 49, –, Henri H , decoratieschilder, 37, –, Johannes Hu-  
 bertus, decoratieschilder, 37, –, Jos Th J , architect,  
 40, 105, 108, 109, 112, 334, 336  
 Cuypersgenootschap, 11  
  
 Dante, 61, 76, 216, 252, 316, 395  
 David, koning, 183, 200  
 David, Jacques-Louis, schilder, 408, 413, 414, 416, 420,  
 421, 427, 428, 433  
 David van Bourgondie, bisschop, 66  
 davidster, 191  
 Deane, Th , architect, 163  
 decoratieleer, 54  
 decoratieprogramma, 36, 61, 98, 103, 120, 132, 144, 150,  
 158, 192, 196, 216, 243, 270, 273, 280, 324, 419  
 decoratieschema, 16, 17, 64, 67, 172, 178, 197, 386  
 decorum, 35, 36, 42, 43, 50, 51, 52, 53, 56, 97, 106, 164,  
 168, 423, 428  
 deelhebben, 19, 62, 69, 258, 294, 314, 352, 358, 363, 379,  
 386, 388, z ook participatie  
 deemoed, 364, 387, 391  
 Deger, E , Dusseldorper schilder, 55  
 dekoloniseren, 324  
 Delacroix, Eugène, schilder, 55, 316, 420, 421, 422, 424,  
 428, 433  
 Delft (Z-H), 86, 88, 297, 316  
 Delhey, Volmar, architectuurhistoricus, 440  
 Demanet, C A , 44  
 demiurg, 130, 153, 173, 192, 231, 232, 236, 268, 269, 280,  
 282, goddelijke –, 271, 325-329, 342, 345, 347  
 denkbeeld, 29, 30, 31, 70, 71, 72, 74, 84, 96, 166, 184, 221,  
 223, 226, 228, 251, 285, 315, 345, 352, 357, 360, 366,  
 367, 368, 377, 378, 401, z ook gronddenkenbeeld  
 Dens, P , architect, 37, 46  
 Derkinderen, A J , schilder en glazenier, directeur Rijks-  
 akademie Amsterdam, 16, 58, 65, 151, 178, 392, 395  
 Deus artifex, 30, 130, 231, 236, 263, 309  
 Deysel, Lodewijk van, 61, 62, 65, 67, 78, 178, 211, 215,

- 216, 258, 261, 263, 349, 364, 368, 387, 388, 390, 391, 395
- Dialectica, 252
- dialectiek, 429
- Dichter, 25, 69, 181, 228, 229, 239, 258, 261, 349, 381, 384
- dichtkunst, 68, 70, 197, 208, 247, 263, 314, 316, 320, 321, 349, 363, 369, 427, 438
- Diderot, Denis, filosoof, iterator, 413, 414, 421
- Didron-Ainé, Adolphe-Napoléon, iconograaf en oudheidkundige, 38, 43, 45, 46, 47, 49, 57, 58, 62, 114, 128, 142, 179, 182, 204, 328, 336, 437, 444
- Diepenbrock, Alphons, componist, 235, 388, 389, 395
- Dietsche Warande*, tijdschrift, 62, 64, 76, 212, 222, 232, 244, 246, 257, 263, 270, 272, 319, 332, 351, 354, 355, 356, 357, 361, 425
- dimensie, 340
- Dione z Juno
- Dioscuren, 90
- Diotima, hogepriesteres, 321
- discuswerper, 410
- Dixon, W , glazenier, 206, 207
- Docen, B J , 240
- docere, 413
- dochter des hemels, 349-379
- doctrine, 35, 57, 203, 204, 208, 217, 285, 358, 373, 384, 387, 395, 409, 423, 427
- docu-drama, 36, 65
- doelmatigheid, 51, 119, 356
- Dogma de immaculata conceptione, 106, 126-132, 168, 225, 282, 289, 295, 316, 318, 387
- Dokkum (FrI), 40
- doorkijk, 106
- doorzichtkunde z perspectief
- Dordrecht (Z-H), 189
- drama, klassieke, 95
- Dreux (F), 434
- Drieenheid, Heilige, 231, 268, 272, 328, 332, 337, 342, 355
- driehoek, 150, 172, 176, 191, 231, 238, 268, 298, 315, 316, 317, 325, 326, 328, 331-340, 377, 440, Egyptische –, 48, 339, gelijkzijdige –, 36, 42, 48, 49, 56, 188, 272, 328, 339, 352, 386
- driehoek, pythagoräische z driehoek, gelijkzijdige driehoekscompositie, 418
- driehoeksstelsel, driehoekssysteem z triangulatuur
- drieluik z triptiek
- drieluik, 378
- Drievuldigheid, Heilige, z Drieenheid
- dualisme, 125, 422
- Dubois, 189
- Duffel (B), gemeentehuis, 47
- duif, 242, 300
- duimstok, 339
- Duitsland, 258, 259, 426, 437
- Dunk, Thomas von der, kunsthistoricus, 152
- Durand, J N L , architectuurtheoreticus, 45, 48, 161
- Durandus, Gulielmus, bisschop, 336
- Durer, Albrecht, 20, 76, 77, 127, 180, 228, 232, 239, 242, 243, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 284, 317, 361, 366, 371, 372, 385, 404
- Durlet, F A , leraar Koninklijke Academie Antwerpen, 44, 47, 54, 55, 57, 58, 125
- Dusseldorfs, Dusseldorfers, Dusseldorpers, z Malerschule, Dusseldorfer
- Eberson, L H , architect des konings, 40, 159, 160, 166
- Ecclesiasticus, bijbelboek, 288, 293, 300, 302, 308
- Ecclesiologist*, *The*, tijdschrift, 62
- Eck, Caroline van, kunsthistoricus, 20, 51, 152
- eclecticisme, 44, 96, 162
- edelsteen, 438
- Eden, 295, 320
- Eenheid, 7, 17, 61, 83, 95, 96, 112, 131, 199, 252, 285, 290, 340, 358, 363, 371, 373
- eenhoorn, 242
- eerlijkheid-in-materiaal, 96
- egocentrisme, romantisch, 359, 364
- Eindhoven (N-Br), Sint-Catharinakerk, 38
- Einhard, architect, 172
- elasticiteit, 31, 283, 290, 296, 322, 353, 363, 371
- electio, 198, 275, 282, 363, -theorie, 217
- element, 247, 252, 363
- élèves pensionnaires, 408
- Elgin marbles, 282
- emancipatie, 76, 144, 228, katholieke –, 62
- emblematiek, 15, 64
- Emmens, Jan, kunsthistoricus, 15, 16, 22, 183, 223, 224, 381, 384, 385
- emulatie, emulatio, 59, 150, 269, 274, 275-289, 337, 409
- engel, 260, 261, 262
- Engeland, 86, 418
- engelen, val der, 130

- enthousiasme, 69, 70, 221, 321, 352, 354, 388  
 entree, 394, 396  
 Erasmus, Desiderius, 416  
 Eros, 200, 294, 295, 306, 310, 312, 314, 315, 317, 321  
 Esschen (B), monument Tiendaagse Veldtocht, 47  
 esthetica, 36, 180, 210, 219, 231, 246, 252, 290, 294, 296,  
 306, 310, 321, 330, 346, 356, 360, 363, 364, 366, 369,  
 385, 387, 387, 395, 405, 412, 415, 417, 418, christelijke  
 –, 64, romantische –, 92, 204  
 ethica, ethiek, 364, 417  
 être-de-son-temps, 113, 424  
 etskunst, 369  
 Eucharistie, Heilige, 122, 358, 386  
 eucharistisch sacrament z Eucharistie  
 euritmie, eurythmie, 273, 330, 342  
 Europa, 408, 417, 433  
 Eusebius Pamphilus, theoloog, kerkhistoricus, 237  
 Eva, 70, 295, 296, 312, 313, 318-322  
 evangelarium, 90  
 Evangelisten, Vier, 90, 435  
 evenredigheid, 130, 138, 231, 236, 263, 306, 323, 328, 351,  
 338, 364, 365, 379  
 evocationisme, 19, 53  
 Ewals, Leo, 319  
 exclusivisme, 82  
 exemplum virtutis, 55, 269, 284, 288, 358, 370, 416, 420  
 exhortatie, 384  
 Exodus, bijbelboek, 42, 236  
 expressionisme, objectief, 120  
 Eyck, Jan van, schilder, 130, 132, 413  
 Ezechiël, profeet, 197, 229, 325, 326  
  
 Faam, 349, 384, 385  
 facies nigra, 74, 251  
 fakkeldrager, 260  
 Fallet, Gedeon, 208  
 Fama z Faam  
 fantasie z verbeelding  
 Faust, 246  
 faustisch, 31, 232, 246, 261, 364, z ook hoogmoed, fausti-  
 sche  
 Fee, 354  
 feit, 21,  
 Feith, Rheinvis, iterator, 28, 73, 76, 77, 92, 215, 277, 409,  
 429, 430, 432  
 Felibien, J F, kunsttheoreticus, 45, 45  
  
 Fichte, Johan Gottlieb, filosoof, 61, 216  
 Ficino, Marsilio, filosoof, theoloog, 20, 25, 61, 214, 215,  
 218, 219, 223, 244, 258, 259, 260, 289, 293, 294, 304,  
 305, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 321, 323, 366,  
 384, 401  
 Ficinus, Marsilius z Ficino  
 Fidias z Phidias  
 Filips II Augustus, koning, 53  
 filosofie, 205, 242, 248, 250, 252, 256, 262, 270, 289, 316,  
 klassieke –, 283, 298, 378  
 firmitas, 52  
 Fischer, 315, 401  
 Flandrin, Hippolyte, schilder, 56  
 Flora, 438  
 Florence (I), 212, 417, Platonische Academie, 215, 258,  
 Santa Croce, 234, Uffizi, 302  
 follies, 92  
 Fontainebleau (F), 162, 167  
 Foreestier, Pauwels, pseudoniem van J A Alberdingk  
 Thijm, 62, 242, 244, 311, 319, 362  
 formulas idearum, 214, 219, 221, 307  
 Fortoul, Hyppolite, architectuurtheoreticus, 46, 120, 122  
 Fra Angelico, schilder, 302  
 fragmentengebouw, 92, 170  
 Frankrijk, 92, 113, 167, 211, 433, 434, 444  
 Frederik, keizer, 66  
 Friedrich, Caspar David, schilder, 239  
 Friesland, 40  
 frontaal, 122, 138, 149, 165, 191, 195, 265, 267, 286, 328,  
 342, 343, 353  
 frontispies, 240, 280, 283, 284, 286, 290, 349-379, 384,  
 392, 415, tempel-, 106, 122, 126, 149, 153, 165, 168,  
 172, 174, 179, 180, 184-193, 195, 196, 201, 233, 265,  
 269, 310, 344  
 functioneel, het functionele, 82, 89, 106, 115, 125, 232  
 furor, 232, 234, 262, 312, 321, 352, 359, – divinus, 72, 233,  
 258, 294, 314, – melancholicus, 70, 72, 233, 259, 260,  
 314, – poeticus, 70, 200 noot 10, 229, 230, 232, 233,  
 240, 246, 263, 314, 360, 410, 417, neoplatoonse –, 256-  
 262  
  
 gal, zwarte, 247, 248  
 Ganges, 271  
 Ganzenhok, Het, z Nederlandsche Maatschappij tot Be-  
 vordering van de Bouwkunst  
 Gautier, Theophile, iterator, 76, 246, 254, 260, 261

- gedachte, 28, 29, 112, 180, 198, 203, 204, 210, 212, 213, 214, 217, 220, 221, 228, 311, 315, 317, 351, 360, 363, 369, 378, 388, 389, 396, 404, 410
- Geel, Jakob, iterator, 22, 28, 62, 181, 210, 211, 215, 223, 228, 362, 368, 429
- Geerts, K H , beeldhouwer, 47, 55
- Geertsema, mr C C , minister, 158
- Geest en Stof, 131, 136, 150, 180, 181, 215, 228, 284, 316, 349, 351, 357
- Geest Gods z Geest, Heilige
- Geest, Heilige, 72, 219, 221, 229, 235, 260, 262, 298, 300, 307, 314, 319, 352, 363, 365, 372, Zeven gaven des H Geestes, 127
- geestdrift, 68, 204, 258, 259, 260, 262, 314, 410
- geestdriftvol, 224, 312, 315
- geheugen, 351, 355, 356, 357
- Geld, Hendrik van der, beeldhouwer, 191
- Gelder, H E van, directeur Haags Gemeentemuseum, 106, 120, 132-136
- geleerde schilder z pictor doctus
- geleidegeest z Genius
- Geloof, 174, 378
- gemeenschapshuis, 396
- gemeenschapskunst, 58, 151, 381
- Geminæ Veneres, 291, 293, 296, 302-310, 319
- genade z gratie
- genealogie, 309
- genesis, 180
- Genesis, bijbelboek, 70, 77, 131, 181, 235, 309, 376
- genie, 69, 70, 261, 346, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 363-366, christelijk -, 358
- Genius, 191, 359, 365, 410, doods-, 413
- genot, 67, 68, 125, 151, 244, 261, 311, 319, 320, 354, 359, 378, 391
- Geometria, Geometrie, 246-256, 294, 317, 328, 340, 342, 343, 346, 369, 378, 415
- Georges, E F , 37, 57, beeldhouwer, 435
- Gerard III, graaf van Gelderland, 58
- Gerechtigheid, 172, 288
- Géricault, Th , schilder, 420, 421
- Gericke van Herwijnen, J L H A , ambassadeur, 438
- Germann, Georg, architectuurhistoricus, 20
- Gesamtkunstwerk, 15, 17, 31, 42, 58, 105, 108, 112, 140, 149, 269, 285, 357, 374, 388
- Geschiedenis, 149, 173, 174, 205, 316, 345, 373-374, 377
- Geschiedenis en Kunst, 184, 205, 238, 265, 289
- geschiedschrijving, contextuele, 24
- getal, 231, 246, 272, 280, 316
- getallenleer, 338
- gevoel, 68, 216, 357, 360, 361, 363, vaderlandsch -, 39, 55, 62, 82, 95, 98, 171, 416, 419, 420
- gewelf, gemetseld, 38, schijn-, 38, 47, kruis-, 116, ton-, 116
- gewicht, 231, 246, 272, 280
- gezag, burgerlijk, 237
- Gheyn, Jacob de, graveur, 239, 247, 250, 256, 259, 316
- Gideon, bijbelse figuur, 319
- Gids, *De Nieuwe*, tijdschrift, 391
- Gids, *De*, tijdschrift, 79, 84, 97
- gietvorm, Oudhollandse, 300-302
- gilde-ideaal, 212
- Gilde van Sint Thomas en Sint Lucas, 142
- gilden, 106, 136-145, 158, 236
- gildesysteem, gildewezen, 144, 197, 204
- Giorgione, 212
- Giotto, 234, 239, 248, 321
- gipsafgietsel z afgietsel
- Girodet, A L , 407
- glacis, 421
- gladschilder, 427
- glas-in-loodramen, 38, 131, 172, 178, 187, 192, 207, 237, 267, 283, 346, 405, 413, 425
- glorie, 77, 205, 256, 264, 283, 312, 369, 387, 401
- Gnadenhal/Kleef (D), 429
- God, 17, 18, 30, 65, 66, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 106, 125, 128, 130, 131, 136, 138, 140, 180, 205, 213, 218, 222, 228, 229, 231, 235, 236, 237, 247, 252, 254, 257, 258, 263, 268, 270, 272, 279, 280, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 305, 307, 309, 312, 314, 316, 318, 321, 328, 331, 337, 338, 342, 346, 351, 352, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 366, 369, 377, 379, 386, 387, 388, 403, 404
- Godefroy, A N , architect, 156
- godsdienst, 61, 78, 106, 278, 364, 366, 370, 404
- Goed z trits
- Goens, Henri van, koninklijk adjudant, 437, 438
- Goetgehebuer, P J , 45
- Goethe, Wolfgang von, 43, 57, 69, 72, 73, 75, 130, 208, 216, 226, 263, 265, 271, 277, 347, 364, 409
- Gogel, I J A , agent van financiën, 152
- Goltzius, Hendrik, schilder/graveur, 180, 200
- Gombrich, E H , kunsthistoricus, 305
- gotiek, 44, 46, 51, 52, 53, 72, 76, 80, 332, burger-, 44, ka-

- thedrale –, 122, 157, 433  
 gotieker, 80  
 gottische, 415  
 Gouden Eeuw, 103, 150, 158, 166, 170, 176, 199, 300, 374, 391  
 Gouden Tijdperk, 106, 140, 274, 408, 433  
 Goya, F de, schilder, 239  
 graficus, 208, 224  
 grafreliëf, 239  
 Grammatica, 197, 252  
 gratie, 296, 298, 300, 301, 302, 304, 308, 317, 322, 388, 417  
 Gratien, Drie, 208, 210, 291, 293, 298, 300, 302-310, 321, 323, 324, 367, 387  
 Graveerkunst z Schilder- en Graveerkunst 's-Gravenhage z Haag, Den  
 Gregoriaans, 67  
 Gregorius, Sint, 150, 242, 270, 404  
 Griekenland, 50, 157  
 griffioen, 182  
 Grijzenhout, Frans, kunsthistoricus, 152  
 Groenendaal, J H H van, architect, 40  
 gronddenkenbeeld, 316, 317  
 Groningen, Akademie Minerva, 107  
 Groot, Hugo de, 247, 256, 259  
 Groot, J H de, driehoekstheoreticus, 174, 338, 380  
 guess, educated, 21,  
 Guffens, G, kerkdecorateur, 55  
 Gugel, Eugen, hoogleraar-architect, 80  
 Guillon, Charles, notaris Roermond, kunstverzamelaar, 37, 38, 44, 45, 46, 49, 89, 90, 92, 93, 405, 425, 426, 428, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 441, 442, 443, 444  
 gulden snede, 48, 339  
 Haag (Z-H), Den, 160, 407, 416, 418, 436, –, Binnenhof, 24, –, Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, 89, –, Monument 1833, –, Nationale Monument, 38, 158, 164, 274, –, Nationale Konst-Gallerij, 152, –, Parkstraat, 79, 94, –, Plein, 38, 156,, 156, –, Prinsengracht, 89  
 –, *Gebouwen* Algemeen Rijksarchief, 16, 40, 113, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 223, 254, 324, 394, Departement van Justitie, 40, 81, 210, 300, Gemeentemuseum, 106, 120, 126, 132-136, Grafelijke Zalen, 40, Hoge Raad, 79, Huis ten Bosch, 152, Pulchri Studio, 388, 391, Ridderzaal, 24, 222, 386, villa van Carel Henny, 116  
 Haagse school, 391  
 haak z winkelhaak  
 Haarlem (N-H), 179, 200, –, School voor Kunstnijverheid, 107, –, Teekenschool, 107, 110, –, Vleeshal, 163  
 Haarzuilens (Utr), kasteel De Haar, 40, 58  
 Haasse, Hella, schrijfster, 21  
 Hagen, Fr H von der, 240  
 Hageveld (Z-H), kleinseminarie, 61, 320  
 Hamburg (D), 407  
 Hamilton, Gavin, schilder, 409  
 handleeskunde, 256  
 handwerk, 134, 136, 144, 197, 202, 228  
 harmonie der sferen, 328, 347  
 Harmonie, 17, 231, 308, 314, 316, 319, 328, 330, 342, 345, 347  
 Harmonieën van het Oude en Nieuwe Testament z Concordia Veteris  
 harmoniemodel, maatschappelijk, 106, 144  
 Hartmann, E von, filosoof, 216  
 Hebe, godin van de jeugd, 416  
 Heemskerck, Maerten van, schilder, 200, 260  
 Heemskerk Azn, J, eerste minister, 90  
 Hegel, G W Fr, filosoof, 61, 216, 298, 363  
 Heideloff, Karl A, 45, 48  
 heidenen, 290  
 Heilige Linie, De, 64, 65, 66, 103, 122, 126, 128, 131, 165, 168, 205, 230, 235, 236, 238, 245, 248, 250, 252, 267, 270, 271, 290, 322, 325, 326, 332, 334, 336, 344, 345, 354, 371, 372, 392, 394, 395, 396  
 Heimo, 140  
 heimwee, 67, 70, 72, 77, 140, 201, 257, 262, 320, 362, 410, 432  
 Helbig, Jules, schilder en oudheidkundige, 55  
 Helena, 94, 216, 309  
 Heloise, 74, 77  
 Helst, Bartholomeus van der, schilder, 173, 197, 201, 265, 371, 374-377, 378, 384  
 Hemelvaart, 134  
 Hemptinne, Joseph de, politicus, filantroop, 56  
 Hemsterhuis, F, kunsttheoreticus, 46  
 Hera z Helena  
 heraldisch, 150, 192  
 Herrad van Lansberg, 248  
 herstelgedachte, 144  
 Hertogenbosch, 's-, 233, 243, – kathedraal Sint Jan, 332  
 Hervorming z Reformatie

- Hesiodos, 404  
 Heukelum, mgr G W van, oprichter Aartsbisschoppelijk Museum, 235  
 Heusde, Philip W van, hoogleraar filosofie, 62, 76, 78, 208, 215, 216, 217, 219, 223, 293, 306, 308, 310, 312, 317, 320, 344  
 Hezenmans, Lambert, rijksarchitect, 80  
 hierarchie, Thijmianse, 222  
 Hieronymus, Sint, 332  
 Hirth, Georg, kunsttheoreticus, 373  
 historia, 428  
 historie z geschiedenis  
 historieschilderkunst, vaderlandse, 82, 95, 373, 413, 420, 425  
 historiestuk, 427, 428, 432  
 historiografie, vaderlandse, 82  
 Hittorf, Jacques-Ignace, architect, 56  
 Hof, J Van 't, tekenleraar, 88  
 Hofdijk, Willem, historie-romanschrijver, 62, 152, 156, 283, 430, 431, 432  
 Hofjonker, Haagse, 287  
 Holland, 387, 407  
 Holland op zijn smalst, 83, 89  
 Hollanders, 80  
 Holswilder, J P, karikaturist, 98  
 Homerus, 75, 76, 193, 218, 283, 376, 396  
 homo melancholicus, 28, 258, 430  
 Honor, 349  
 hoogmoed, 387, 391, faustische –, 76–78, 358, romantische –, 363–366  
 Hoogstraten, Samuel van, schilder en kunsttheoreticus, 221, 222, 223  
 Hoop, 174, 319, 373, 378  
 Hoorn (N H), 83  
 Horatius, 198, 300, 361, 384, 428, Horatiaans, 413  
 Hortus Deliciarum, 242, 248, 262  
 Houten, Van, kamerlid, 192  
 houtsnijwerk, 437, 438  
 Hove, Bart van, beeldhouwer, 149, 182  
 Hove, E van, 128, 188  
 Hovell tot Westerflier en Wezeveld, Ernest W E W van, 28, 429, 430, 432, Max van –, 429  
 Hugo, Victor, schrijver, 72, 140, 433, 434  
 Huisarchief, Koninklijk, 436  
 huisbouw, 54  
 humeur, 70, 77, 248, 252, 256, 258, 259  
 Huygens, Constantijn, staatsman, 284  
 Huysmans, C C, tekenleraar en schilder, 210, 212, 221  
 Hymeneum, 304  
 hymne, 43, 65, 67, 70, 72, 73, 170, 337, 344, 345, 401  
 Icarus, 261  
 iconografie, 16, 22–31, 49, 72, 98, 106, 120, 125, 126, 134, 153, 157, 172, 197, 224, 229, 232, 260, 262, 265, 291, 325, 332, 346, 354, 362, 363, 367, 383, 387, 429, 432, fenomenologische –, 28  
 iconologie, 22–31, 50, 120, 125, 153, 164, 168, 214, 288, 290, 319, 354, 367, 392  
 Idea z idee  
 ideaal, 24, 35, 36, 38, 42, 43, 54, 56, 78, 92, 94, 114, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 140, 142, 198, 202, 208, 210, 217, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 237, 258, 272, 278, 280, 287, 290, 294, 296, 309, 315, 316, 317, 321, 328, 346, 352, 359, 366, 367, 368, 373, 377, 403, 405, 433, 444  
 ideale, het, 259  
 idealisme, 79–99, 315, 366, 404  
 idealisten, Duitse, 216  
 idealiteit, 128  
 Idee, 31, 67, 69, 150, 198, 199, 212–228, 229, 231, 234, 238, 282, 294, 301, 306, 307, 314, 315, 317, 345, 351, 352, 357, 362, 363, 367, 371, 372, 373, 385, 410, 412, 416, 427  
 identificatie, 25, 28, 29, 30, 132, 150, 199, 200, 229, 288, 294, 317  
 illusie, romantische, 89–96  
 imaginatio, 260  
 imitatie, imitatio, 219, 224, 283, 310, 311, 315, 410, 414, 429  
 imitatie-leer, 410  
 imitatio insipiens, 224, 310, – sapiens, 224, 310, 311  
 Immerzeel, Johan, biograaf, 426  
 impressionisme, 130, 206, 228, 387, 427  
*In Liefde Bloeyende*, rederijkerskamer, 179  
 inbreng, voltooiende, 421  
 individualiteit, 360  
 Ingenio et Labore, kunstenaarsgezelschap, 179, 183, 192  
 ingenium, 384, 385  
 ingeven, 15, 25, 180, 181, 198, 206, 212, 213, 215, 222, 228, 234, 240, 260, 262, 314, 348, 352, 357, 363, 367, 368, 369, 372, 384  
 Ingres, J A D, schilder, 206, 208, 401, 420, 421, 425, 427,

- 434  
 inkomen, nationale, 83  
 inspiratie, 18, 72, 76, 104, 127, 134, 188, 215, 229, 232, 235, 238, 242, 248, 260, 346, 352, 354, 357, 360, 364, 365, 367, 374, 376, 384, 386, 388, 396, 410, 417, 424, 425  
 instorting, 69, 127, 261, 319  
 integralisme, 31, 232, 248  
 interdict, 66, 77  
 interieur, 72, 118, 172, 238, 394, 443  
 interpretatietheorie, 31  
 Inventie, 384  
 Ippel, J W L F van, 61  
 isometrie, 342  
 Israels, Jozef, schilder, 206, 374, 391  
 Italie, 157, 256, 330, 420  
 Iteretur decoctum, 83  
 Ittenbach, F, Dusseldorper schilder, 55
- Jakob, droom van, 250  
 Jakobs ladder, 250, 252, 318  
 Janes, meester, 36, 65, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 131, 138, 260  
 Jerusalem, Sancta, 288, 316  
 Jeruzalem, Hemelse, 17, 30, 150, 168, 183, 288, 318, 325, 326, 328, 337, 344, 347, 354, 356, 371, 371, 372, 373, 378, 386, 387, 395, 401  
 Jesaja, profeet, 239  
 jeunesse dorée, 390  
 jezuiten, 78  
 Jezus Sirach z Ecclesiasticus  
 Johannes, evangelist, 25, 150, 168, 183, 200, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 247, 260, 262, 288, 316, 321, 326, 328, 344, 346, 352, 369, 372, 374, 378, 395, 435  
 Johannes, Gert-Jan, literatuurhistoricus, 217  
 Jollivet, P J, schilder, 56  
 Jong, Servaas de, architectuurtheoreticus, 337, 338  
 Jongh, Eddy de, kunsthistoricus, 21, 24  
 Jouffroy, François, beeldhouwer, 433  
 journalistiek, 390  
 Junius, Franciscus, 221  
 Juno, 293, 294, 304, 309  
 Jupiter, 304  
 Justitia, Vrouwe, 288  
 Justitia z Rechtvaardigheid
- Kaiser, J W, 156  
 Kalf, Jan, directeur Rijksbureau Monumentenzorg, 42, 140, 355  
 Kalmphouth (B), 47  
 Kamerclub, R K, 81  
 Kant, Immanuel, filosoof, 26, 28, 61, 67, 216, 298, 302, 368  
 karakter, 24, 36, 43, 51, 52, 53, 54, 62, 64, 67, 86, 92, 93, 96, 106, 114, 120, 121, 123, 132, 134, 136, 150, 153, 160, 163, 164, 165, 166, 170, 178, 180, 191, 192, 210, 218, 257, 268, 278, 282, 332, 337, 363, 379, 394, 407, 417, 422, 428, 434, 436, –, eerlijke, 115  
 karakteristiek, 105, 282, 291, 365, Oudhollandse –, 192, 275, 349  
 karakterschrift, Chinese, 211  
 Karel de Grote, keizer, 74, 77, 90, 172  
 kariatide, 371-373, 384, 394  
 Kate, Lambert H ten, 217, 220, 221  
 kathedraal, gotische, 38, 39, 140, 174, 285, 290, 329  
 kathedraalsculptuur, 179  
 katholieken, 66, 80, 290  
 Kayser, J, architect, 40  
 Keldermans, Rombout, architect, 172  
 kerkelijk kabinet, 442, 443  
 kerkwijdingsfeest, 170  
 kerstlied, 379  
 Kessel (Lb), 430, 433  
 Kessels, Matthijs, beeldhouwer, 240, 385, 405, 407-415, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 433  
 Ketel, Cornelis, schilder, 210  
 Keulen (D), 77, 142, – Dom, 48, 49, 50, 58, 328, 337, 338, 359, 430  
 Keuzenkamp, W A, kunsthistoricus, 163  
 Key, Lieven de, architect, 162, 166, 275  
 Keyser, Hendrik de, architect, 283  
 Keyser, Nicaise de, schilder, 55, 200  
 kiesrecht, algemeen, 144, 204  
 King, Thomas Harper, architect en theoreticus, 38, 69, 114  
 klassematschappij, 395  
 klassieken, 46, 61, 168, 216, 267, 168, 270, 272, 286, 344, 409, 410  
 kleurendriehoek, 88, 346  
 kleurenroos, chromatische cirkel, 56, 88, 346  
 kleurenschema, Nederlands renaissancestisch –, 374  
 kleurentoonladder, 87



- kleurharmonie, 330, 386  
 kleurschakering, 386  
 Klibansky, 250  
 Kloos, Willem, schrijver, 65, 391  
 Klundert (N-Br), 88  
 Knippenberg, geschiedschrijver, 430  
 Knuttel, D, rijksbouwmeester, 40  
*Kolner Domblatt*, tijdschrift, 46  
 kompositie, 203, 356, 384, 386  
 Kompositie in de Kunst, Over de, 17, 28, 64, 65, 67, 72, 120, 130, 153, 180, 181, 236, 298, 325, 337, 362, 364  
 Konijnenburg, Willem van, kunstenaar, 134  
 Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afdeling Letteren, 79  
 kunnen / kennen, 254  
 kosmos, 272, 342, 345  
 Kraanvogel, Meester, 18  
 Kramm, Christiaan, directeur afdeling bouwkunst Utrechtse Stadsscholen, 407  
 Kreuser, J, 46  
 Kronos, 239, 247, 259, 316  
 Kruijf, J R de, directeur Rijksschool voor Kunstnijverheid, 86  
 Kruseman, Cornelis, schilder, 416, 417  
 Kruseman, J A, schilder, 416  
 Kugler, F, 46  
 kuis(heid), 279, 306, 308, 311, 319, 417  
 kunst, christelijke, 19, 65, 68, 275, 337, 344, 352, Heilige -, 355, mimetische -, 378, Nationale -, 265 371, 372, Nazarener -, 184, Nieuwe -, 112, 381, Oudhollandse - 374, 388, religieuze -, 425  
 kunst, conceptie, maagdelijke, 280  
 kunst, geboorte van de, 280  
 kunst, poging in de, 15  
 kunstambacht, 84, 145  
 kunsten, zeven vrije, 77, 204, 236, 238, 242, 248, 250, 252, 262, 289, 290, 317  
 kunstenaar-ambachtsman, 89  
 kunstenaars, Pelagische, 271  
 kunstenaarschap, 124, 213, 219, 360, 364  
 kunstideaal, 94, 219, 373  
 kunstindustrie, 106  
 kunstklimaat, Hollandse, 390  
 kunstkritiek, 62  
*Kunstkroneijk*, De, tijdschrift, 64, 180, 436  
 kunstleer z esthetica kunstnijverheid, 54-56, 434  
 kunstonderwijs, 103, 317  
 kunstsysteem, christelijke, 30, 269-274, 279, 290, 353  
 kunsttempel z tempel der kunst  
 kunsttheorie, Oudhollandse, 16, 29, 31, 64, 103, 149, 211, 212, 228, 381, 387, westerse -, 359  
 kunstvaardigheid, 364  
 Kunstvorm, 351  
 kunstwereld, 404  
 kunstwerk, 15, 17, 22, 24, 26, 28, 36, 52, 62, 70, 95, 96, 106, 126, 128, 130, 131, 132, 134, 136, 151, 217, 219, 221, 222, 229, 259, 283, 290, 294, 295, 297, 306, 308, 312, 315, 321, 322, 337, 345, 351, 352, 354, 356, 357, 362, 367, 372, 379, 386, 410, 413, 414, 437  
 kunstwerkplaats z Bauhutte  
 kunstzin, 216  
 kwadraat, 344  
 kwadratuur, 49, 268, 271  
 kwestie, sociale, 144  
  
 Laar, F van der, beeldhouwer, 191  
 Labor et Constansia, - et Diligentia, 179  
 Lacher, Larenz, steenhouwer, 332  
 Lairesse, Gerard, schilder en kunsttheoreticus, 179, 183, 192, 256, 430  
 landman, 396  
 landmeter, 415, landmetersbedrijf, 317  
 landschap, 427, 429, 430, 432, 433, maan-, 247, 250  
 Lange, Emil, architect, 156, -, Ludwig, architect, 38, 156, 160  
 Langendijk, Eugène, kunsthistoricus, 417  
 Lans, J R van der, literator, 136, 144  
 Laokoon, 269, 278, 409, 428  
 Laon (F), kathedraal, 200, 250, 252, 289, 317  
 Lassus, Jean-Baptiste Adolphe, architect en architectuurcriticus, 11, 56, 179, 267, 328, 336, 337, 343  
 Laudes Marianæ, 168, 282  
 Laugier, M A, architectuurtheoreticus, 46, 114  
 laurier, 254  
 Lauweriks, J M L, architect, 40, 388, 389, 390, 397, 440  
 Leemans, C, archeoloog, 79, 80  
 leerbaarheid, 16, 103  
 leeringe, 384  
 leerlingenstelsel, 40  
 Leeuw, Aart van der, literator, 140  
 Leeuw, Jean Henri, beeldhouwer, 37, 58, 405, 407, 408,

- 420, 423, 426, 428, 433-444
- Leeuwarden (Frl), 86
- Leeuwen, Wies (A J C ) van, kunsthistoricus, 113
- Leeuwen, Wilfred (W R F ) van, kunsthistoricus, 162
- Legenda Aurea, 355
- Leibnits, Heinrich, 332
- Leiden, 19, 429, –, Museum van Oudheden, 79
- Leijden, Lucas van, schilder, 72
- lelie, 128
- lelijke, het, 19
- Leliman, J H , architect en architectuurtheoreticus, 24
- Lennepe, Jacob van, literator, 62, 152
- Lenoir, Alexandre, museoloog, 45, 46, 90, 92, 93, 94, 304, 311, 430, 442, 444
- lentewadem, 304
- lerarenopleiding, 103
- Lesbos (Gr)
- lesprogramma, 107
- Lessing, G E , 208, 278, 414, 427
- Leuven, Katholiek Documentatiecentrum 23, –, Katholieke Universiteit, 23, 64, –, Sint-Lucasscholen, 23, 44, 55, 201
- leven, het, 15, 29, 36, 37, 38, 69, 78, 82, 83, 136, 153, 165, 204, 224, 258, 261, 264, 278, 285, 290, 300, 301, 309, 312, 323, 324, 345, 356, 359, 364, 366, 369, 376, 377, 380, 391, 417, 427
- levensvolheid, 31, 290, 322, 363
- Leys, Henri, schilder, 55
- liberalisme, 17
- licht, 64, 66, 68, 72, 74, 75, 77, 87, 106, 120, 131, 134, 211, 235, 251, 260, 264, 289, 291, 293, 294, 297, 300, 301, 306, 307, 309, 316, 337, 356, 358, 376, 378, 380, 388, 391, 404
- Liefde, 29, 77, 174, 229, 261, 308, 311, 314, 319, 328, 344, 345, 354, 356, 366, 371, 373-374, 375, 377-378, 391, 417
- lijn, 55, 425, 427, hegemonie van de –, 176
- lijn-factie, 421
- lijn-kleur controversé, 228, 421
- Limburg, hertogdom, 436, provincie, 407, 433, 440
- Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, 79
- limbus patrum z voorgeborchte
- Lincoln (GB), 330
- lineaal, 176, 298
- lineariteit, 427
- Linssen, Franciscus Hendrikus (Henri), schilder, 37, 58, 107, 201, 239, 405, 407, 408, 416, 422, 425-433, 434, 435, 440, 442, 443
- literatuur, 19, 37, 45, 64, 95, 140, 158, 201, 216, 226, 280, 282, 336 390
- liturgie, liturgisch, 66, 69, 322, 361
- locus classicus, 412
- Lodewijk Napoleon, koning, 408, 414
- logica, 342, 345
- Lokhorst, Jacob van, rijksbouwmeester, 16, 40, 80, 105, 108-114, 116, 118, 119, 120, 122, 324, 394
- Londen (GB), 86, –, Albert Memorial, 38, –, British Museum, 300, –, Euston Station, 273, –, Victoria-and-Albertmuseum, 84
- loods z Bauhutte
- Looy, Jac van, schilder en literator, 65
- Loreto, litanie van, 132, 168, 282, 318
- Louis-Philippe van Orleans, koning, 405, 426, 434
- Louis Seize-stijl, 442
- Lucas, evangelist, 150, 153, 172, 183, 197, 199, 200-206, 211, 223, 224, 228, 234, 236, 250, 260, 263, 268, 291, 294, 310, 311, 312, 315, 316, 317, 321, 326, 328, 345, 362, 372, 373, 376, 378, 435
- Lucas, Griekse – z Apelles
- Lucretius, 304
- luiheid z acedia
- Luik (B), 55
- Lukasbruderschap z Wenen, z ook Nazareners
- Lurasco, Francesco, 61
- Luyten, L H , architect, stadsbouwmeester Roermond, 105, 108-112
- Maagd, Amsterdamse –, 132, Nederlandse –, 106, 132, 134, 153, 168, 172, 173, 192, 265, 268, 269, 272, 274, 280, 282, 286, 287, 288, 289, 318, 354, 355, 370, 371, 372
- maagden, Krotonische, 94
- maagdentempel z Parthenon
- maakbaarheid van het verleden, 82, 96-99, 178, 232
- Maas, Nop, literator, 24, 66, 152
- Maasgouw*, De, tijdschrift, 106, 108, 124
- Maastricht (Lb), 79, 90, 142, 211, 407, 419, 420, 424, 425, 432, 434, 436, –, Dominicanenkerk, 79, –, gilde van Sint Thomas en Sint Lucas, 201, –, groete Bouw, 46, –, Onze-Lieve-Vrouwekerk, 140, –, Sint Servaaskerk, 80, 90, 138, 240, 329, 405, 425

- maat, 220, 231, 246, 247, 272, 279, 280, 312, 316, 337, 338, 340, 342, 347
- maatschappij, 168, 237, 261, 287, 288, 320, –visie, 144, 204
- maatsysteem, 268, 330
- Mabuse, Jan Gossaert van, schilder, 200, 260
- machine, 144
- macrocosmos, 327, 342, 345
- Madonna, 132, 134, 153, 172, 192, 197, 198, 199, 200, 224, 226, 268, 291, 310, 316, 326, 345, 346, 372
- Magister operum, 31, 36–59, 112, 138, 150, 153, 173, 230, 231, 232, 234–239, 268, 273, 276, 279, 280, 325–329, 329, 331, 336, 340, 342, 344, 346, 352, 371, 372, 373–374, 377, 378, 384, 405–443
- magistri fabricæ, 140
- Magnificat, 128
- Mâle, Émile, iconograaf, kunsthistoricus, 250, 251
- Malerschule, Dusseldorfer, 55, 76, 128, 223, 242, 428, 433
- Mander, Carel van, schilder, kunsthistoricus, 20, 81, 179, 182, 183, 193, 197, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212–214, 220, 221, 223, 226, 229, 254, 260, 262, 267, 275, 276, 280, 293, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 310, 311, 314, 320, 323, 324, 356, 361, 381, 384, 423
- mandorla z amandelvorm
- Manessische Liederhandschrift, 240, 248
- mania, 258, 259
- Manier, 226
- Mantegna, A , schilder, 300
- maquette, 117
- Marat, 414
- Marcus, evangelist, 435
- Margam Park, Wales (GB), 414
- Margaretha van Brabant, 58
- Margry, J , architect, 40
- Maria, 72, 126–134, 153, 168, 170, 183, 192, 199, 200, 217, 223, 226, 242, 260, 269, 272, 279, 280, 282, 287, 288, 289, 290, 291, 295, 296, 311, 316, 318–322, 323, 327, 343, 346–347, 374, 379, 386, 415
- Maria-Architectura, 132
- Maria Boodschap z Annunciatie
- Maria Christina, aartshertogin, 413
- Maria-iconografie, 106, 128,
- Maria, maagdelijkheid, 131
- Maria-Stedemaagd, 132
- Maria-Sponsa-Ecclesiæ, 311
- Mariacultus, 31, 128
- Mariasymboliek, 64,
- mariologie, 120
- marktmechanisme, 83
- Mars, 260, 412
- Marsman, Hendrik, dichter, 140
- Materie, 356, 386, 412
- mathematica, 340, 345, 346, 347, 356, 386
- mathesis, 232
- Mattheus, evangelist, 435
- Maximiliaan van Oostenrijk, aartshertog, 66
- Mechelen (B), 415
- Mediatrice, 318, 355, 371
- Medici, Lorenzo de, 239
- meditatie z Meditatione
- Meditatione, 25, 230, 232, 239, 240, 246, 314, 317, 321, 352, 429
- meerstijligheid, 54, z ook stijlpluralisme
- meester van het werk z magister operum
- Meijers, Debora, kunsthistoricus, 136
- melancholie, 25, 31, 70, 72, 76, 77, 256–262, 430
- Melancholie, 239–264, 346
- Melanthios, 404
- Melencolia, 232, 233, 234, 239, 240, 242, 245, 246–256, 284, 314
- melk, 377
- Melos, 224
- memento mori, 92, 432
- Mende (F), 336
- Mengs, Anton Raphael, schilder, 409
- mengvat, architectonisch, 132
- Metzelaar, J F , architect, 156
- Michelangelo, schilder, 188, 189, 215, 239, 244, 256, 284, 365, 374, 414, Michelangelesk, 188
- microcosmos, 22, 144, 197, 204, 205, 236, 237, 238, 248, 257, 327, 328, 342, 344, 345, 347
- middeleeuwen, 29, 83, 158, 164, 168, 170, 202, 248, 300, 329, 330, 338, 339, 340, 433, –, periodisering, 18,
- Milaan (I), 48, 339
- Milton, schrijver, 76
- mimesis, 30, 197, 202, 203, 224, 226, 315, 317, 378, 384
- Minerva, godin, 76, 173, 192, 265, 268, 272, 275, 280, 282, 286, 288, 309, 318, 342, 371, 372, 378, 396
- Ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Kunsten en Wetenschappen, 40, 80, 81, 82, 84, 90, 107, 108, 110, 160, 168, 202, 392
- misanthropie, 442

- Mnemosyne, godin, 356  
 MO-tekenen, onderwijsakte, 86  
 modelschool, 108  
 modernist, 298  
 module z vierkant  
 modus, 26, 166, 217, 361  
 Moedermaagd, 287  
 Molenaar, Nicolaas, architect, 40  
 Molkenboer, W B G , tekenleraar, directie Rijksnormaal-  
 school voor Teekenonderwijzers, 86, 88, 107, 108,  
 122, 211  
 Moller, Georg, 48  
 moment, vruchtbare, 427  
 monumentenzorg, 79  
 more germanico, 48, 336, 339, 340  
 motief, klassiek –, 352, 371, middeleeuws –, 352, 371,  
 Oudhollands –, 352, 371  
 movere, 42, 53, 134, 413, 428  
 Muller, Sam, rijksarchivaris, 97,  
 Munchen (D), 39  
 munt- en penningkunst, 438  
 museum, 11, 55, 80, 84, 94, 96, 104, 105, 117, 132, 136,  
 153, 154, 155, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 170, 174,  
 178, 184, 192, 197, 201, 202, 204, 239, 269, 272, 273,  
 275, 282, 285, 288, 297, 324, 342, 346-347, 349, 354,  
 357, 362, 363, 371, 372, 379, 385, 386, 444, –beleid, 79,  
 89, –collecties, 36, –commissie, 40, –ideologie, 89-96,  
 114, 136, 151, 442, 444, –formule, 93, –gebouw, 97,  
 156, 168, 267, 288, 291, 297, 356, 373, –kwestie, 154,  
 159, –programma, 160, 294, 323, –project, 164, prijs-  
 vraag, 167, 394, –stad 170, 288, –tuin, 92, –uitmonste-  
 ring, 206  
 Musica, 252  
 muurschildering, 55, 237  
 Muysken, Constant, architect, 285  
 muze, 153, 173, 295, 316-322, 371-377, 378, 404, Urani-  
 sche –, 308  
 muzenhuus, Muzen Huis, 174, 192, 267, 279, 284, 290  
 muzentempel, 153, 370, 374-377  
 muziek, 67-70, 378, 438, – van het licht, 88  
 Myron, beeldhouwer, 410  
 mystiek, 78, 328, 336, 338, 342, 346, 413  
 naakt, 279, 284, 295, 304, 305, 308, 310, 311, 317, 319,  
 320, 321, 323, 351, 362, 367, 409, 417, 418, 421, 427  
 naakttekenen, 427  
 naapen van de natuur, 422, 427  
 Nachtwacht, De, 170, 376, 377, 379  
 nadruk, Oudhollandse, 179-184  
 namaakgotiek, 113  
 nationaal, nationale, nationalistisch, 29, 62, 73, 82, 83,  
 89, 92, 95, 98, 142, 150, 154, 156, 163, 166, 265, 302,  
 322, 356, 371-373, 390  
 natuur, 15, 16, 130, 180, 220, 231, 309, 345, 384, 404, 409,  
 412, 429, tweede –, 363, z ook trits  
 natuurwaereld, 122, 342, 352  
 Navez, F -J , schilder, 412  
 Nayler, B S , boekhandelaar, 61  
 Nazareners, 55, 76, 127, 128, 183, 201, 223, 242, 302, 412,  
 413, 415, 417, 428, 433  
 Neale, J M , 49, 336  
 Neckar, rivier, 74  
 Nederduits, 240  
 Nederland, 167, 168, 192, 232, 270, 351, 370, 387, 396,  
 429, 436, 438  
 Nederlanden, Zuidelijke, 82, 405  
 Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, 23  
 Nederlands-Indie, 81  
 Nederlandsche Maatschappij tot Bevordering van de  
 Bouwkunst, 40, 51, 54, 81, 97, 388  
 Nederlandsche Rooms Katholieke Volksbond, 142  
*Nederlandsche Spectator, De*, tijdschrift, 97, 155, 366  
 Nederlandsche Tentoonstelling van Voortbrengselen  
 der Kunst-Nijverheid, 86  
 Neerbosch (Gld), 334  
 neoclassicisme, neoclassicistisch, 408, 412, 417, 418  
 neogotici, 328, 444, Duitse –, 57,  
 neogotiek, 44, 56, 113, 122, 162, 434, 440  
 neoplatonisme, neoplatoons, 69, 217, 226, 227, 244, 250,  
 258, 279, 293, 305, 320, 324, 373, 410  
 Nettesheim, Cornelius Agrippa von, filosoof-alchemist,  
 259, 260  
 Neuenburg, Rudolf von, graaf, 240  
 Neurenberg (D), 127, 242  
 nevendenkbeeld, 30, 31  
 New York (VS), 37  
 Nicolas, Frans, glazener, 38, 108  
 Nietzsche, Friedrich, filosoof, 388  
 Nijmegen (Gld), 433, –, Canisiuscollege, 125  
 nijverheid, 78, 83, 84, 144, 384, 396  
 Nikè, godin, 153, 174, – van Olympus, 286, 349, – van  
 Samothrake, 174, 286, 349

- Nissen, Peter, kerkhistoricus, 434  
 Nonnus, 271  
 Nouhuys, Herman J C van, 61, 216, 312  
*Nulla dies sine linea*, 195, 197, 206, 275
- objectiviteit, 20, 21,  
 objet pour l'objet, l', 96, 391  
 oefening, 15, 16, 86, 88, 151, 383, 384  
 Oefenschool der Normaalschool z Amsterdam, Rijks-  
 museum, Oefenschool  
 Oktoberrevolutie 1848, 434  
 Onbevleete Ontvangenis, 126, 128  
 onderwijs, 16, 36, 43, 44, 49, 50, 56, 57, 84, 86, 96, 107,  
 108, 109, 110, 144, 197, 307, 338  
 onderwijsmachine, 106, 170  
 onderwijzing, 15, 16  
 ondeugd, 248  
 onevenredigheid, 365  
 onschoone, het, 19, 53, 370  
 onschuld, 318, 394  
 onstoffelijkheid, 29, 70  
 ontwerp, 22, 23, 38, 40, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 64, 84, 104,  
 108, 109, 112, 114, 115, 116, 134, 136, 142, 156, 158, 160,  
 162, 163, 166, 184, 188, 189, 192, 198, 213, 215, 218, 269,  
 274, 315, 316, 317, 329, 336, 242, 361, 374, 377, 417, 425,  
 -systeem, 48, 332, 339, -techniek, 36, 317
- onvrede, romantische, 244  
 Oor, Jacq., kunstnijveraar, 108  
 oorspronkelijkheid, 29, 361, 365, 422, 423  
 openbaring, 68, 77, 134, 235, 236, 248, 268, 271, 346, 371,  
 415  
 Openbaring, bijbelboek z Apocalyps  
 Opper-Gelre, 104  
 Opstand, Belgische, 152, 407, 434  
*ora et labora*, 179  
 Oranjes, 444  
 Orde, 17, 220, 328  
 ordinantie, 180, 203  
*Organ fur christliche Kunst*, tijdschrift, 62  
 organicisme, 19, 122, 231, 232, 236, 325, 328, 342  
 organische, het, 19, 51, 118, 124, 273  
 oriëntatie, 336, 344  
 originaliteit z oorspronkelijkheid  
 origineel, 96, 418  
 Orleans, familie van, 436, hertog van -, 434, Marie van  
 -, 434
- Orléans (F), kerk Sainte Croix, 53  
 ornament, 22, 134, 372, -bewerker, 173, 268  
 ornamentiek, 119  
 os, 182, 195, 197, 200, 206, 223  
 ossenkop, 202  
 Ossian, bard, 75  
 Oud, J J P., architect, 22  
 Ouden, De, 193, 318, 378  
 Oudenaarde (B), 189  
 Oudhollands(e) z cultuur, gietvorm, karakteristiek,  
 kunst, kunsttheorie, motief, nadruk, renaissance, stijl  
 Oudheid, 325, 326, 344 408, 409  
 Oudin, J., 46  
 Outshoorn, Cornelis, architect, 40, 156, 158, 160  
 Overbeck, Friedrich J., Nazarener schilder, 55, 128, 183,  
 199, 201, 234, 235, 237, 238, 269, 287, 288, 412, 413, 417  
 Overkwartier, Gelderse, 434  
 Overpeinzing z Meditatie  
 Overwinning z Victorie  
 Ovidius Publius Naso, dichter, 81, 208, 216, 223, 301,  
 302, 303, 304, 311, 323, 386  
 Oxenaar, Aart, kunsthistoricus, 48, 167, 170, 188, 237  
 Oxford (GB), Museum of Natural Science, 163
- paaps, 98, 370  
 Paestum (I), 50, 272, 276, 277, 283  
 Palais des Beaux Arts z tempel der kunst  
 paleis, 164, 166, -, burgerlijk, 153  
 paleisarchitectuur, Franse, 162  
 Pallas Athena, godin, 217, 268, 271, 280, 286, 289, 290, 355  
 Panhuysen, T A S M., archeoloog, 405, 410, 418  
 Panningen (Lb), 440  
 Panofsky, Erwin, kunsthistoricus, 25, 26, 29, 30, 32, 214,  
 217, 219, 232, 244, 246, 247, 248, 250, 254, 257, 258,  
 260, 304, 305, 308, 315, 319  
 pantheon, 156, 182, 256, 270, 283, 290, 407, z ook Rome,  
 Pantheon  
 Pantheon der Mensheid, 135  
 paradijs, 72, 257, 395  
 paralaxeffect, 136  
 Paredis, J A., bisschop, 37, 51, 57, 435  
 Parijs (F), 44, 56, 73, 407, 415, 416, 420, 422, 426, 428,  
 432, 433, 435, 442, 444, -, Arc de Triomphe, 433, -,  
 École des Beaux Arts, 162, 407, 433, -, École Royale,  
 433, -, Hôtel de Ville, 434, -, Louvre, 160, 426, 428,  
 442, 443, - Notre Dame, 56, 434, 435, 442, - Sainte

- Chapelle, 56, 332, 346, 435, –, Musée de Cluny, 82, 92, 434, 442, –, Musée des Monumens Français, 92, 304, 442, –, Jardin Élysee, 92, 430, –, Parc Monceau, 92, –, Salon, 405, 422, 426
- Paris, 304
- participatie, participeren, 62, 75, 95, 310, 320, 356, 362, 377, 384, 386, 419
- passer, 49, 172, 176, 317, 325, 328, 338, 339, 342, 343, 440
- passie, 414
- Patmos, 230, 233, 234, 235, 239, 248, 260, 262, 321
- Paulus, apostel, 74, 75
- Pausanias, 303, 306
- Peeters, Kees, kunsthistoricus, 78, 329
- Peinzer, 25, 239, +396
- Pek, J E van der, architect, 390
- pentaeder, 247
- Pericles, staatsman, 274, 276, 329
- Perk, Jacques, dichter, 21, 65, 361
- perpetuum mobile, 349-379, 385
- Pers, Daniel P, 29, 81, 182, 248, 260, 410
- Pers, Gustaaf, 55
- perspectief, 427
- Perzen, 271
- Peters, C H, architect, 40, 80, 210, 273, 300
- Pforr, Franz, Nazarener kunstenaar, 127, 242
- Phidias, beeldhouwer, 31, 150, 193, 195, 198, 216, 217, 221, 223, 225, 226, 231, 238, 268, 271, 274, 276, 278, 280, 282, 283, 285, 289, 329, 345, 352, 371, 372, 373, 377, 378, 385, 412
- Philosophia, vrouwe, 77, 251, 252
- Pico della Mirandola, humanist, filosoof, 250, 258
- pictor doctus, 258, 384, 385, 427, 432
- Pieneman, W J, schilder, 414, 416, 444
- Pierson, Allard, filosoof, 267, 288
- Pilon, Germain, beeldhouwer, 304, 311
- Pindaros, dichter, 404
- Piranesi, G B, graveur, 430
- Piræus (Gr), 239
- Pisa (I), Dom, 311
- Plan, 220, 238, 328, 363
- Plas, Michel van der, 379
- plastiek, heidense, 270, 278
- Plato, filosoof, 61, 67, 70, 76, 193, 198, 200, 208, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 229, 235, 240, 244, 257, 258, 262, 263, 278, 283, 289, 293, 294, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 314, 320, 342, 345, 363, 366, 372, 396, 401, platonesk, 386
- Plinius, 364, 404
- Ploos van Amstel, C, 224
- Plotinus, 259
- Plutarchus, 208
- Poe, Edgar Allan, iterator, 422, 424
- poezie z dichtkunst
- polychromie, 23, 37, 56, 64, 88, 211, 340, 346, 374, 380, 386, baksteen–, 38, 40, 433, 435, 443, 444
- portaal z voorgeborchte
- portret, 427, 429
- Potgieter, E J, iterator, 62, 78, 83, 152, 208
- Potter, Paulus, schilder, 172
- Poujol, Abel D de, beeldhouwer, 433
- Poussin, schilder, 243, 421, 428
- pragmatisme, 36, 79-99
- Praktijk, 181, 191, 228, 238, 252, 255, 384
- Praxiteles, beeldhouwer, 276, 278, 279, 283, 320, 330, 378, 385, 418
- pre-iconografie, 28, 29, 30
- Prerafaelieten, pre-rafaelitsch, 302, 413
- prijsvraag van 1863 en 1874, 152-169, – van 1881-1882, 184-193
- Primitieven, Vlaamse, 55, 72, 130, 300
- primitivisme, 421
- primitivist, 420
- principium charitatis, 21, 24
- principle of sanity z principium charitatis
- Prins, J H, iterator, 210, 212
- prisma, 351, 354-363, 367, 371-380
- processieroute, 171, 172, 358
- Programma voor den Muzeumwedstrijd, 155
- Prometheus, 235, 364, 396
- proportie, 317, 340, 342, –leer, 338, 415, –systeem, 24, 273, 325-329, 331
- Protagoras, 344 z Pythagoras
- protestanten, 80, 287
- prototype, 217, 219, 237, 240, 269, 282, 301, 307, 308, 328, 330, 342, 346, 356, 373, 410
- Pruisen, 437
- Psyche, 417
- psychograaf, 256
- pudica Veritas, 300
- pudica z kuis
- pudicitia z schaamte
- Pugin, Augustin Welby Northmore, 11, 38, 44, 45, 47,

- 49, 57, 69, 114, 121, 163, 170, 237, 267, 328, 336, 343, 441, 444; Puginesk, 162
- Pugin sr, A.C., 45, 140
- purisme, 409
- putto, 233, 247, 250, 254, 256, 280, 442
- Pygmalion, beeldhouwer, 309, 412
- Pythagoras, 48, 317, 339, 340-346, 415
- pythagoræër, 268, 271, 272, 280, 345
- pythagoræïsch, 326, 328, 330, 342, 344, 347
- quadratum, ad, 48
- quadrivium, 250
- quantitas, 340
- Quasimodo, romanfiguur, 434
- Quatremère de Quincy, A.-Chr., kunsttheoreticus, 45
- Quellijn, (Quellinus), Artus, beeldhouwer, 195, 196, 269, 284, 285, 286, 287, 416
- Quintilianus, retor, 208, 226
- Rafael, aartsengel, 74
- Rafael, schilder, 76, 127, 128, 216, 220, 239, 242, 256, 287, 413, 428
- rationalisme, 162, constructivistisch -, 22, 38
- rationeel, 105, 114, 158, 273
- realisme, 224, 366, 427, boertig -, 310
- realist, 130
- rechthoek, 176, 298
- Rechtvaardigheid, 288, 289, 300
- Reformatie, 201, 384
- Regout, Petrus, industrieel, 46
- Reichensperger, August, staatsman, kunsttheoreticus, 38, 42, 46, 57, 58, 62, 140, 195, 211, 328, 336, 338
- Reinink, Wessel, kunsthistoricus, 331
- Rembrandt, Harmensz van Rijn, 15, 172, 173, 201, 243, 265, 284, 300, 358, 361, 365, 370, 371, 372, 374, 374, 375, 376, 385, 404, 416, 424, 425
- Renaissance, 51, 122, 164, 166, 235, 236, 271, 272, 275, 298, 409; christen-, 417; Italiaanse -, 128, 426, 442; Oudhollands(e) -, 51, 80, 157, 160, 162, 166, 168, 176, 193, 275, 283, 298
- renaissancekunst, noordelijke, 374
- Renaud, Ed., 442
- restaurateur, 44, 434
- restauratie, 37, 51, 55, 56, 237, 240, 311, 337, 339, 386, 405, 428, 430, 434, -architect, 80, 138, -beeldhouwer, 434, 435, -campagne, 328, -doctrine, 386, 430
- restaureren, 425, 440
- retorica, 35, 36, 42, 51, 52, 164, 167, 423
- retort, 372, 374
- Revolutie, Franse, 261
- Reynolds, Joshua, schilder, 302
- Riegl, Alois, kunsttheoreticus, 22
- Rijk, L.M. de, filosoof, 18, 21
- rijksbouwstijl z bouwkunst, rijks-
- Rijksnormaalschool z Amsterdam, Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers
- Rijn, 429
- Ripa, Cesare, iconograaf, 29, 81, 98, 182, 198, 210, 217, 221, 226, 229, 239, 240, 248, 250, 251, 256, 260, 262, 263, 289, 293, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 314, 323, 324, 410, 417, 429
- Rivius, Walter, Vitruviusvertaler, 339
- robijn, 346
- Rochussen, Ch., schilder, 156
- Rodin, A., beeldhouwer, 239
- roem, 62, 66, 84, 104, 149, 150, 174, 275, 284, 311, 312, 320, 349, 384, 385, 401, 407, 408, 420, 427
- Roermond (Lb), 89, 90, 103-104, 108, 123, 183, 197, 280, 287, 300, 426, 434, 436, 437, 438, 440; -, archiefquestie, 108; -, Commissie voor Gemeentewerken, 119; -, *Echo van de Maas, De*, zangkoor, 436; -, Koninklijke Harmonie, 37; -, Ronden, raadslid, 122, 124; -, Schiefer, juffrouw, portret, 427; -, *Vereeniging voor Ambachtsonderwijs voor - en Omstreken*, 112; -, Willems, wethouder, 108; -, *Gebouwen*: Gemeentemuseum, 426; H. Geestkerk, 430, 432, 433; kathedraal, 428; Minderbroederskerk, 40; Munsterkerk, 18, 37, 50, 90, 123, 142, 201, 405, 428, 430, 432, 435, 440, 442, 443, 444; Rijks-HBS, 109; Rijkskantorengebouw, 111; politiebureau, 111; Teeken- en Ambachtsschool, 11, 15, 16, 17, 35, 40, 43, 55, 58, 72, 103, 105-145, 168, 170, 174, 176, 254, 260, 339, 340, 394, 396; Teekenschool voor Nuttige en Beeldende Kunsten, 426; seminariekapel, 428, 444
- , *Toponiemen*: Begijnhofstraat, 111, 115; Godswaerdersingel, 103, 109, 112, 115, 118, 126; Godswaerdersstraat, 115; Hamstraat, 111; Maastrichterweg, 37, 444; Marktstraat, 440; Swalmerstraat, 90, 440
- Roland Holst, R.N., schilder, hoogleraar Rijksakademie Amsterdam, 58, 65, 151, 392, 397
- Roland Holst-van der Schalk, Henriëtte, dichteres, 136, 396
- Rolduc (Lb), 90

- romaans, 434, 435, Limburgs –, 272  
 Roman, Adriaen, boekdrukker, 179  
 romanticus, 130, 262, 430  
 romantiek, 62, 77, 408  
 romantische, het, 19, 59, 210, 429, 433, post-, 381  
 romboeder, 247  
 Rome (I), 38, 61, 127, 134, 212, 407, 408, 409, 412, 416, 417, 418, –, Academia San Luca, 212, 408, –, Forum romanum, 52, –, Monte Pincio, 412, –, klooster Sant' Isidoro, 412, –, Pantheon, 135, 337, –, Sixtijnse kapel, 239, 374, 414, –, Vaticaan, 321  
 Romeinen, 283  
 roos, 318  
 roosvenster, 250, 289  
 Roriczer, Matthias, 332, 336  
 Ros Beyaert, 258  
 rosa mystica, 128, 301  
 Rose, W N , architect, 156  
 Rothschild, bankier, 438  
 Rousseau, Jean-Jacques, 409  
 Royer, Louis, beeldhouwer, 61, 64, 176, 195, 223, 224, 240, 261, 268, 285, 306, 317, 319, 320, 323, 358, 372, 385, 405, 407, 408, 414, 415-419, 421, 426  
 Rubens, P P , 55, 302, 414, 415, 421, 422, 444, Rubensachtig, 423, 427  
 Rubensianisme, 415  
 Rude, François, beeldhouwer, 433  
 ruilhandel, 395  
 ruïne z bouwval  
 ruitjespapier, 48  
 Ruskin, J , 388  
 Rutten, F X , deken, 80  
 Ruys, Rachel, 172  
 Ruyter, Michiel Adriaansz, zeeheld, 416  
  
 sacralisering van de kunst, 122, 124, 435  
 saffier, 346  
 Salisbury (GB), 330  
 Salomo(n), koning, 183, 200, 346, 356  
 Samain, Louis, beeldhouwer, 191  
 Samaritaanse vrouw, 394, 395  
 Sapientia z Wijsheid  
 Sartre, Jean-Paul, filosoof, 28  
 Saturnus, 25, 239, 246-256, 257, 258, 259, 261, 293, 300, 310, 316, 317, 346, saturnisch, 257, 258, 259, 282, 315, 344, 363, 365, 375  
 Savonarola, Girolamo, 20, 216, 293, 305, 306, 307, 309, 323  
 Savoy, Carel van, schilder, 280, 282  
 Saxl, 250  
 scala artium, 252, 254, 318  
 schaamte, 311, 319  
 Shadow, Friedrich Wilhelm von, Nazarener schilder 55, 76, 228, 239, 242, 244  
 schaduw, 203, 219, 220, 226, 328, 344, 383, 387, 417  
 Schaepkens, Alexander, tekenaar, 79, 88, 425, 432, –, Arnaud, schilder, 424, 425, –, Théodore, schilder, 405, 407, 408, 415, 416, 419-425, 426, 428, 432, 433, 444  
 Schaepman, Herman, politicus, dichter, 144  
 Schauseite, 16, 17, 170, 176, 184, 229, 267, 342, 363  
 Schayes, A G B , 44, 45, 46, 47, 49  
 Scheffer, Arie, schilder, 311, 319, 420, 421, 422, 423, 434  
 Schelling, F W J , filosoof, 61, 216  
 scheppingskracht, –vermogen z creativiteit  
 Schiedam (Z-H), Onze-Lieve-Vrouwekerk, 332  
 Schilder- en Graveerkunst, 172, 372, 373-374  
 schilderachtige, het, 19, 46, 47, 53, 92, 93, 103, 105, 106, 114, 115, 116, 118, 386, 429, 432  
 schilderkunst, 197, 200, 206, 228, 265, 352, 371-373, 375, 378, 392, 401, 438, monumentale –, 54-56, 150  
 schilderschool, Hollandse, Nederlandse, 238, 372  
 Schiller, Fr , filosoof en dichter, 181, 216, 361, 362  
 Schlegel, Friedrich von, filosoof, 45, 277, 278, 337  
 Schleiermacher, F E D , filosoof, 216  
 Schmidt Degener, F , directeur Rijksmuseum, 96  
 Schmit, J P , 46  
 Scholastiek, 290  
 Schols, 424  
 Schone, het, 198, 291 293, 306, 351, 362, 366, 403, z ook trits  
 Schoon z trits  
 schoonheid, 79-99, 291-296 en passim  
 schoonheidsbegeerte, 390, –beleven, 70, 320, 321, –cultus, 258, –dienst, 170, –ervaring, 70, –ideaal, 217, 373, 374-377, 387, –leer, 66, –liefde, 322, 373, –norm, 275, –roos, 296, 297, –uitdrukking, 70, –zin, 351, 356, 358, 366  
 Schopenhauer, A , filosoof, 216  
 Schotland, 76  
 Schoubroek, François van, bouwkundig tekenaar, 440  
 schouwburg, 164  
 schrijven, 31, 124, 176, 198, 206, 208, 209, 210, 211, 223, 228, 240, 368, 386, 409  
 Schuit, (Schuyt) Nicolaas van der, architect, 105, 108-112, 336



- schuttersmaaltijd, 376, 377  
 scientia infusa, 384  
 sculptor doctus, 414, 419, 444  
 sculptuur, 54-56, 98, 103, 126, 149, 150, 172, 183, 242, 267, 268, 270  
 sculptuurprijsvraag, 184  
 Semper, Gottfried, architect, kunsttheoreticus, 57, 120, 392, 394  
 Sens (F), 252  
 sensibilité, 420  
 sensualiteit z zinnelijkheid  
 sentiment, 420, 425, 431  
 Seroux d'Agincourt, J B L G , 45  
 Servatius, Sint, 90, 240  
 sextet, 316  
 sgraffito, 374  
 Shaftesbury, A A C , filosoof, 401  
*Sic transit gloria mundi*, 92, 430  
 Sicilie, 276  
 Simonides, 208  
 Sint-Bernulphusgilde, 142, 202  
 Sint-Petersburg (Rusland), 407  
 Siret, A , 425  
 Sittard (Lb), Sint-Petrus-Bandenkerk, 339  
 Sivré, Jean Baptiste, stadarchivaris Roermond, 425, 426, 433  
 Sixtus IV, paus, 66  
 sjouwer, 173, 268  
 slavernij, 395  
 Sluis (Zl), 94  
 Sluter, Claus, beeldhouwer, 172  
 smaragd, 346  
 smederij, 111, 112  
 Sneek (Frl), 40  
 socialisme, 106, 144, 145, 261, 396  
 Sokrates, 69, 258, 261, 295, 321, 344  
 Sol, 260, – Justitiæ, 126, 293, 294, 296, 300, 309, 323  
 Solvijns, Edm , 44, 46, 49, 332, 336  
 somber, 76, 144, 284, 432, 444, somberte 429, somberheid 377  
 Sophie, koningin, 433, 437, 438, 440, 442, 444  
 South-Kensington-systeem, 86, 88  
*Spectator, The*, tijdschrift, 68, 358, 429, 432  
 speculatie, 21,  
 spiegel, 30, 106, 145, 289, 329, 346, – der historie, 270, –van de kunst, 126, –van de natuur, 202  
 Spieghel, Hendrik Laurensz , rederijker, 179  
 spiritisme, 256  
 spiritualisme, 363, 369  
 Spiritus Sanctus z Geest, Heilige  
 spitsbogenstijl, 338  
 split-level, 136  
 spreken, 124, 177, 198, 206-212, 367, 368, 386, 403  
 Spreuken, bijbelboek, 288, 298  
 Springer, Cornelis, architect, 166  
 Springer, Jan, architect, 162  
 staat, corporatieve –, 144, 204  
 staat z ook maatschappij  
 Stabiliteit, 340  
 stad, 38, 134, 162, 170, 288, 291, 298, 378, 434, – Gods, 106, 132, 168, 231, 237, 288, 291, 318, 345, 346-347, –, hemelse, 173, 229-264, 291, 343, 401  
 stadsplattegrond, 344  
 stadspoort, 168, 170, 172, 265, 287, 290, 296  
 Stadstaat, 30, 287  
 stadstekenscholen, 84, 106  
 Stalpaert van der Wiele, dichter, 126  
 stand, 144, 191, 204, 237, 304  
 Statenbijbel, 370  
 Staz, Vincenz, architect, 38  
 stedbouw, 92  
 stedbouwkunde, 112-119  
 stedemaagd, 106, 132-136, 170, Amsterdamse –, 287  
 Steele, Richard, literator en moralist, 68  
 Steen, Jan, schilder, 172  
 steenhouwer, 136, 138, 173, 268, 325, 328, 329, 343  
 Steinbach, Erwin von, architect, 43, 57, 72, 75, 130, 195, 263  
 stekelvarken, 324  
 Stern, Daniel, 315, 360, 361, 366, 404  
 stier, 183, 197  
 stiftmozaiek, 125  
 stijl, 26, 32, 42, 43, 50, 120, 226, 365, 388, 418, archaïstische –, 283, Hollands-classicistische –, 53, 226, logische –, 275, Mexicaanse –, 206, neo-christelijke –, 23, Oudhollandse –, 40, 98, 153, 197, 199, 200, 201, 208, 229, 267, 268, 275, 276, renaissancistische –, 53  
 stijlkamer, 90, 95  
 stijlkritiek, 26  
 stijlpluralisme, 56, 97, 420  
 stijlstrijd, 160  
 stijltyrannie, 97, 98  
 stilleven, 427

- Stoa, 219
- stoffelijke, het, 180, 204, 259, 262, 278, 307, 315, 358, 360, 403
- Stoltzenberg, Frans, zakenman Roermond, 37, 57, 106, 435, 440
- Stoop, F, stadsbouwmeester, 44
- Stoop, F J, architect, restaurateur, leraar Kunstakademie Antwerpen, 44, 50, 54, 58
- Straatsburg (F), Dom, 43, 57, 69, 72, 73, 338
- stralen, drie, 379-380
- Street, G E, architect, 38
- Strens, P H, minister van justitie, 437
- studium, 384, 385
- Studium, 384
- Stuers, Alphons de, legatieraad, 86
- Stuers, Hubert Joseph Jean Lambert, ridder de, 79
- stukadoorsgotiek, 47, 272
- Sturm, Georg, schilder, 291, 301
- Stuyt, Jan, architect, 40
- Sullivan, L, architect, 115
- summa, 269, 290
- supervisor z magister operum
- Susteren (Lb), 90
- Swalmen (Lb), Graeterhof, 437
- Swerts, J, kerkdecorateur, 055
- symboliek, 29, 31, 32, 36, 149, 232, 295, 310, 322, 323, 328, 332, 336, 338, 346, 349-379, ultramontaanse -, 387
- symbool, 29, 77, 106, 128, 130, 134, 140, 184, 198, 220, 221, 229, 232, 234, 254, 261, 269, 285, 286, 289, 297, 298, 315, 316, 317, 320, 324, 326, 329, 332, 342, 345, 356, 368, 369, 377, 413
- symmetrie, 161, 162, 170, 342
- systeem, 25, 26, 28, 29, 31, 46, 48, 89, 106, 118, 144, 197, 223, 225, 229, 231, 267, 270, 272, 276, 308, 314, 315, 326, 338, 339, 340, 344, 378
- taal-tekenverhouding, 369
- Tachtigers, De, 381, 391
- talent, 15, 16, 17, 56, 57, 176, 216, 247, 317, 326, 358, 365, 384, 385, 387, 388, 390, 396
- Taurel, A B, 416
- techniek, 38, 67, 198, 216, 223, 272, 316-318, 369, 372, 374, 408, 421, 423, 427
- Teeken- en Schilderkunst, 172, 265, 268, relief, 20, 98, 150, 174, 198, 200, 222-228, 231, 291-323, 325, 344
- Teekenleeraren, Bond van, 86
- tegeltabelau, 103, 105-145, 168, 207, 286, 319, 324, 339, 367, 374
- teken- en ambachtsscholen, 81, 202, -onderwijs, 83-89, 106-108
- teken z symbool
- tekenen, 384, analytisch -, 89
- tekenkunst, 197, 198, 206-228, 321, 345, 378, 410, 432
- tekenonderwijs, 84, 86, 88, 107
- tekenschool, 212
- tekentaal, 228
- tempel, 345, 346, 393, 395, 432
- tempel der historie, 394
- tempel der kunst, 103, 105-145, 149, 153, 165, 166, 168, 172, 173, 174, 265, 272, 287, 374
- tempel, Dorische, 268, 276, 277
- tempel van de handel, 394, 396
- tempel voor Nederland, 164
- Tempel der Harmonie, 271
- tempelfaçade, 149
- tempelgebouw, 165, 170
- temperament, 247
- terts, kleine en grote, 88
- Testament, Nicuwe -, 31, Oude -, 31
- Tétar van Elven, M G, schilder, 416
- tetramorf, 197
- TH, scribent, 355
- theia mania z geestdrift
- theologie, katholieke, 130, 227, 250, 252, 270
- Theorie, 191, 192, 239, 384
- Thijm-symposium, 19,
- Thomas, apostel, 355, 363
- Thomas van Aquino, 219, 231, 269, 270, 289
- Thorbecke, Rudolf, minister, 155, 435, 437
- Thorvaldsen, Bertel, beeldhouwer, 61, 407, 408, 409, 417
- Tibbe, Lieske, kunsthistoricus, 392
- Tie, Rechter, 18,
- Tieck, Ludwig, 127
- Tijd, De*, dagblad, 444
- Tijd z Kronos
- tijdperk, industriële, 394, 395
- Tinthoff, M, schilder, 429
- Tintoretto, J, schilder, 28
- Titiaan, schilder, 212, 215, 319
- Tobias, bijbelse figuur, 74, 75
- toonkunst z muziek
- Toorop, Jan, schilder, 16, 65, 151, 388, 392, 394

traditie, 119, 381-397  
 transparant, 344, 345, 352  
 trasfigurazione, 306  
 triade, 351, 355, 356, 359, 362, 366-370, 381  
 triangulatuur, 48, 336, 338, 339, 340, 343  
 Trier (D), Onze-Lieve-Vrouwekerk, 312  
 trigonaal, 344, 362  
 trinitasmotief, 106, 122  
 triomfpoort, 172, 265, 276, 287, 290, 392  
 triptiek Verleden, Heden, Toekomst, 388-397  
 trits Arbeid-Lucas-Gilde, 144  
 trits, Aristotelische, 381  
 trits Bezieling-Johannes-Architectuur, 378  
 trits Natura, Ars, Exercitatio, 381-388  
 trits Natuur, Oefening en Kunst, 150  
 trits Natuur, Onderwijzing, Oefening, 381  
 trits Schoon, Waar en Goed, 16, 17, 77, 78, 98, 176, 208,  
 210, 215, 221, 222, 263, 291-324, 351, 357, 366, 387, 401  
 trits z ook triade  
 trivium, 250  
 Troost, Cornelis, schilder, 224, 226, 227, 310, 311, 385  
 Iudorboog, 441  
 tuincultuur, 95, –kunst, 92, 430  
 Tweede Kamer, 81, 97, 155, 159, 178, 387  
 tweedimensionaliteit, 118  
 tweeschaligheid, 29, 30  
 tweetaligheid, 228  
 tympaan z frontispies  
 type, 140, 198, 219, 224, 225, 229, 232, 239, 240, 247, 260,  
 261, 278, 306, 308, 323, 328, 330, 338, 384, 389, 391,  
 410, 414  
 typen, 143, 260, 392, – der geschiedenis, 269, 288, 290  
 typologie, 70, 239, 240, 260, 321  
 typus, 17, 27, 30, 78, 132, 150, 170, 222, 231, 234, 246-256,  
 263, 272, 279, 291, 309, 317, 322, 328, 337, 343, 346,  
 354, 371  
 Tyrus (Libanon), 237  
  
 uitstorten, 257  
 uitstorting, 312  
 ultramontaan(s), 17, 38, 96, 97, 98, 122, 130, 226, 263,  
 286, 323, 361, 415  
 ultramontanen, anti—, 386  
*Unitis Viribus*, 83  
 universele kunstenaar, 422, – meester, 423, 428, 444  
 universum, 231, 327, 342, 347, 364, 386

*Ut Pictura Poesis*, 95, 208, 211, 228, 384, 427  
 utilitas, 52  
 Utrecht (Ut), 36, 65, 66, 77, 142, –, Aartsbisshoppelijk  
 Museum, 232, 235, 242, –, Academisch Ziekenhuis,  
 113, 118, –, Dom (kathedraal), 72, 315 – kloostergang,  
 40, – Stadhuis, 94, – universiteitsgebouw, 40  
  
 vaardigheid, 71, 106, 110, 115, 124, 179, 223, 254, 352,  
 363, 390, 427, kunst–, 364  
 vaasschilderkunst, Griekse, 421  
 valk, 183  
 Vanbergen, J., kunsthistoricus, 26, 28, 31, 32  
 vandalisme, 82, 114  
 vanitas, 432  
 Vasari, Giorgio, literator, schilder, architect, 212-214,  
 216, 220, 221, 223, 226, 227, 228, 256  
 vauxhall-gebouw, 52  
 veelheid, 17, 29, 30, 31, 98, 174, 220, 326  
 Veenland-Heineman, Karen M., kunsthistoricus, 152  
 Veghel (N-Br), Sint-Lambertuskerk, 38, 339  
 Veldeke, Hendrik van, dichter, 240, 242  
 Venlo (Lb), 440, 444, –, kerk van Onze Lieve Vrouw On-  
 bevlekt Ontvangen, 40  
 Venus, 172, 197, 198, 224, 293, 301, 304, 308, 323, 377,  
 418, –, Anadyomene, 418, Capitolijnse –, 226, 279,  
 305, 308, 309, 311, 312, 320, 418, – Humanitas, 305,  
 306, – van Knidos, 279, Medische –, 223, 224, 278,  
 279, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 320, 323, 417, – van  
 Milo, 223, 226, 269, 279, 311, 320, 330, 417, 418  
 Venus Charis, 311  
 Venus-Expeditie, 322-324  
 Venus Naturalis z Venus Pandemos  
 Venus Pandemos, 293, 294, 305, 306, 309, 315, 319, 320, 377  
 Venus Pudica Urania, 282, 310, 311, 312, 331  
 Venus Urania, 153, 192, 198, 199, 200, 223, 224, 226, 227,  
 268, 278, 279, 282, 289, 291, 293, 294, 295, 296, 304,  
 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317,  
 318-324, 328, 345, 362, 373, 374, 376, 377, 417, 418  
 Venus Vulgaris z Venus Pandemos  
 Venuscultus, 307  
 venustas, 52  
 verbeelding, 17, 29, 68, 69, 95, 150, 172, 204, 217, 220,  
 260, 316, 346, 349-369, 385, 386, 387, 422, 425  
 verbeeldingskracht, 216, 217, 360, 363, 364, 385  
*Vereeniging ter Veredeling van het Ambacht*, 40, 142  
 Vergilius, dichter, 61, 282, 308, 309, 316, 424

- Verheerlijking, 57, 306, 433
- verhouding, 15, 48, 51, 72, 130, 212, 214, 219, 236, 238, 315, 327, 328, 332, 337, 338, 340, 342, 344, 346, 356, 357, 362, 386, 392, driehoeks-, 372, taal-teken-, 198, 211, 234
- verhoudingenstelsel, 330, 342, 369
- Verhuell, Alexander, iterator, tekenaar, 152, 224
- Veritas z Waarheid
- Verlichting, 132-136, 361, 370, 384, 385
- Verlossing, 396
- Vermeylen, Frans, beeldhouwer, 188, 191, 195, 237, 269, 276, 279, 282, 284, 286, 289, 310, 311, 312, 325, 329, 349, 372
- vermiddeleeuwsing, 161
- Verneilh, F de, architectuurtheoreticus, oudheidkundige, 46, 336, 337
- Vernielingszucht, 322
- vernieuwing, 29, 119, 383, 413
- Versailles (F), 165
- verscheidenheid, 17, 30, 103
- verschiet, 106
- verstand, 106, 208, 213, 214, 220, 223, 236, 254, 258, 261, 285, 315, 351, 355, 356, 357, 358, 360, 363, 364, 365, 369
- verstandelijke, het, 25, 221
- Vervloet, François, schilder, 412, 417
- Verwey, Albert, iterator, 65, 150, 178, 392, 395, 396
- Vesta, 52
- Veth, Jan, schilder, 65
- Vézelay (F), 434
- Via triumphalis, 237
- Victoria, Victorie, 17, 20, 149, 150, 153, 172, 173, 174, 178, 184, 187, 188, 191, 192, 198, 216, 267, 286, 288, 290, 349-379, 381, 384, 385, 386, 388
- vierhoek z vierkant
- vierkant, 48, 150, 231, 238, 268, 327, 328, 331-340, 378
- Vigne, F de, architect, 44, 46
- Villard d'Honnecourt, 337
- Vin, Rosalie de, 37
- Viollet-le-Duc, E E, oudheidkundige en architect, 19, 38, 43, 48, 56, 57, 64, 114, 140, 156, 158, 162, 170, 192, 198, 200, 204, 206, 250, 252, 268, 273, 274, 275, 276, 286, 307, 317, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 339, 340, 342, 346, 352, 354, 359, 365, 371, 373, 386, 433, 440
- Vioolstruik, De*, letterkundig gezelschap, 178
- visblaasmotief, 352, 371, 377-378
- Visscher, Jacques de, kunstfilosoof, 22, 24, 26, 28
- vita activa, 179, 228, 238, 260, 289, – contemplativa, 179, 228, 238, 289, – intellectualis, 205, 238, – moralis, 205, 238, 260
- vitruvianisme, 19, 50, 53, 231, 232, 338, 342, 343, 347, 386
- Vitruvius, architect, 45, 46, 48, 49, 52, 268, 271, 274, 276, 317, 326, 331, 338, 339, 340-346, 342, 344
- Vlaanderen, 167, 337
- vleugel, 261, 262, 359, 362, 363
- Vloten, Jan van, iterator, historicus, 62, 78
- vogel z adelaar, duif
- Vogel, H P, hoogleraar bouwkunst, 40, 160
- Vogel, officier, 436
- Vogelweide, Walter von der, 240, 242
- volksaphrodite, 293, 294, 306, 307, 308, 309
- volkskunst, 144
- Volksvriend, De*, dagblad, 433, 444
- voltooiing, 132
- Vondel, Joost van den, dichter, 42, 61, 62, 64, 95, 197, 260, 280, 282, 284, 297, 309, 349, 358, 359, 365, 367, 368, 369, 370, 384, 388, 405, 416, 417
- voorafbeelding, 153, 192, 199, 200, 223, 224, 225, 229, 235, 245, 275, 276, 279, 291, 295, 296, 304, 316, 318, 319, 321, 322, 323, 344, 371, 395, 396
- voorgeborchte, 394, 395
- voorhangsel, 358
- Voorzichtigheid, 288
- vorm, 15, 17, 24, 26, 29, 32, 51, 88, 95, 96, 96, 114, 115, 122, 127, 134, 138, 168, 198, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 228, 231, 235, 237, 295, 307, 309, 315, 316, 317, 328, 342, 351, 360, 364, 367, 368, 385, 387, 389, 403, 404, 419, natuurlijke –, 198, 221
- vormgeving, 6, 83, 90, 96, 98, 107, 110, 116, 150, 153, 156, 168, 191, 226, 237, 239, 240, 260, 291, 343, 362, 384, 394, 433, 435
- vormkracht, 343, 345, 351
- vormenoverlevering, 25, –taal, 44, 163, 263, 397
- Vosmaer, Carel, iterator, 19, 20, 24, 38, 40, 62, 80, 83, 90, 96, 97, 98, 152, 155, 158, 159, 160, 166, 208, 210, 212, 263, 272, 273, 274, 275, 283, 289, 330, 349, 354, 361, 366-370, 376, 388, 404, 433, 438
- voyage pittoresque, 417
- Vrede, 286, 377
- Vredeman de Vries, Hans, schilder, 162, 275
- Vries, Jeronimo de, iterator, 215
- vrijheid, 361, 365, 366, 387, 404
- vrijmetselaar, 370

vruchtbaarheid, 31, 290, 296, 297, 298, 301, 302, 322, 354  
Vulcanus, 311, 396

waanzin, 248, 377

Waar z trits

Waarheid, 20, 21, 79-99, 172, 210, 235, 288, 289, 337, 357, 403

waarheidszin, 345

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, literator, 77, 127, 128, 130

Waldmuller, R , 244

Walenkamp, H J M , architect, 40, 388

wandalisme, 64, 83

wanhoop, 261

Wap, Jan, literator, 330, 337, 338, 346, 349, 352, 354, 357, 359, 360

Warburg, Aby, kunsthistoricus, 22

Warmond (Z-H), grootseminarie, 61, 307, bibliotheek, 215, 244

Waterstaat, ministerie van, 84, 110

Weale, James, oudheidkundige, 38, 62, 201

Webb, B , 49, 336

Weber, Carl, architect, 440

weemoed, 76-78, 254, 257, 259, 260, 262-264, 346, 352, 377

Weert (Lb), 81

wellust, 301, 306, 320

Wenen (O), 260, - , Wereldtentoonstelling, 84, Sankt Lukasbruderschaft, 55, 242, 412, 413

Werff, Adriaan van der, schilder, 172

werkelijkheid, 29, 95, 192, 198, 202, 206, 216, 219, 220, 221, 257, 261, 275, 298, 352, 356, 359, 361, 363, 366, 377, 427, 428, 432

werkgelegenheid, 83

werkkracht, 390

Wertheim, A C , bankier, 285, 349, 352, 354, 360

westbouw, 138, 405

weten, 74

wetenschap, 204, 205, 360, 365

Weyden, Rogier van der, schilder, 200

Wijdeveld, Th , architect, 40

wijsbegeerte z filosofie

Wijshheid, 77, 172, 288, 289, 290, 318, 342, 396,-, bijbelboek, 220, 231, 272, 288, 342, 355

wil, vrije, 358, 364

Willem de Zwijger, 416

Willem I, koning, 86, 164

Willem II, koning, 163

Willem III, koning, 166, 436, 437, 442

Winckelmann, J J , kunsttheoreticus, 46, 50, 51, 61, 98, 168, 176, 184-193, 215, 217, 268, 274, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 286, 311, 312, 320, 323, 330, 385, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 417, Winckelmannesk, 414, 415, 418, 419

winkelhaak, 339, 343

Wiseman, kardinaal, 128, 330

wiskunde z mathematica

Wit, Jacob de, schilder, 172

Wittkower, Rudolf, kunsthistoricus, 339

Wolfflin, Heinrich, kunsthistoricus, 22

wolkengestalte, 370

wolking, 369, 372

Woodward, B , architect, 163

Woord, Het, 68, 229, 234, 239, 263, 264, 368, 369, 378

woordkunst, 368

Woud, Auke van der, kunsthistoricus, 23, 24, 331, 332, 339, 340

wulpsheid, 311

Wyck-Maastricht (Lb), Kruittoren, 79, 82, 83, 425, Sint-Martinuskerk, 38

Wytgaart (FrI), 40

zaligheid, 29, 74 205, 295, 314, 321

Zaltbommel (Gld), Maarten van Rossumhuis, 166, 168

Zeus, 217, 293

Zeuxis, schilder, 31, 94, 150, 198, 216, 217, 219, 220, 226, 275, 278, 282, 283, 315, 352, 359, 363, 367, 371, 385, 412

zinnelijk(heid), 76, 223, 270, 280, 284, 293, 294, 306, 319, 343, 351, 363, 367, 417

zinnen, 316, 319, 389

zinnengeprikkeld, 78

zintuigen, 309, 359

zintuiglijk, 24, 28, 30, 32, 62, 34, 298, 302, 315, 362, 363, 368, 370

zon, 297, 300, z ook Sol

zonde, 394

zondeval, 130, 321

Zondvloed, beeld, 414, 418

zuiderlingen, 80

zuiverheidssymbool, 352, 371

Zuylen van Nyevelt van de Haer, baron van, 40

Zweter, Reinmar von, dichter, 240, 248

Zwirner, E F , architect, 338

Zwolle (Ov), 94



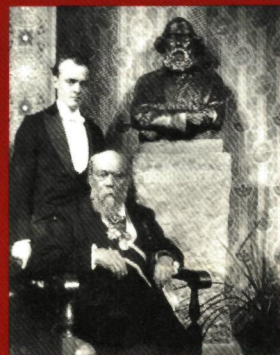




Cuypers, Thijm en De Stuers bedachten voor het Rijksmuseum te Amsterdam een decoratieprogramma, waardoor deze 'tempel der kunst' zich zou profileren als evenknie van de middeleeuwse kathedraal als 'boek der leken'. Met beelden, tegeltableaus en graffiti aan de buitenzijde en schilderijen en glas-in-lood-ramen binnenin, kreeg de bezoeker de 'Vaderlandsche' cultuurhistorie voorgeschoteld. De monumentale inleiding op dit boek vormde de voorgevel, waarin het driemanschap allerlei thema's uit de vroegere en eigentijdse kunsttheorie als een esthetisch manifest had gebundeld. Aan de hand hiervan droegen zij hun denkbeelden uit over het artistieke scheppingsproces, waarin goddelijke inspiratie, ambachtelijke vaardigheid en individuele verbeelding de kernbegrippen vormden, uitgebeeld door de drie beelden van het frontispies: de schilder Arbeid, de dichter Bezieling en de gevleugelde Victorie. Deze personificaties stuurden een cyclus aan, waarvan de katholieke inslag werd benadrukt door de positie van de Nederlandse Maagd als afgeleide van Maria: zij fungeerde als spil van een litanie in steen die alleen voor ingewijden toegankelijk was. Het enige andere gebouw van Cuypers dat met voorstellingen van Arbeid en Bezieling werd uitgemonsterd, is de Roermondse Teekenschool. Arbeid en Bezieling zijn hier weergegeven als respectievelijk een middeleeuwse beeldhouwer en 'Maria'. Terwijl de laatste de meer ideële aspecten van het creatieve proces tot uitdrukking brengt, houdt Arbeid de Roermondse burgerij een spiegel voor van de maatschappij waarin de kunst kan floreren.

*Arbeid en Bezieling* is de eerste uitvoerige studie naar de verbeelding en de verwoording van de visie op creativiteit van Cuypers, Thijm en De Stuers.

Bernadette van Hellenberg Hubar promoveerde in 1995 op deze studie aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen. Zij is werkzaam voor een juridisch en kunsthistorisch adviesbureau.



*De onthulling van de buste van Pierre Cuypers (zittend) gemaakt door zijn kleinzoon Michael (staand), bij gelegenheid van zijn negentigste verjaardag, in de absidiool van de trappenhal in de Teekenschool te Roermond. Herkomst: GAR.*